

الألف
كتاب
الشفا



الهيئة المصرية
العامة للكتاب



دافيد أ. كوك

تاريخ السينما الروائية

ترجمة: أحمد يوسف

الجزء الأول



الألف كتاب الثاني

نافذة على الثقافة العالمية

الإشراف العام

الدكتور / سليم سرحان

رئيس مجلس الإدارة

رئيس التحرير

أحمد صليحة

مدير التحرير

عزت عبد العزيز

مستشار التحرير

هلياء أبو شادي

المهرف الفني العام

مهندسة عطية

تاريخ السِّينما الروائية

الجزء الأول

تأليف

دافيد أ. كوك

ترجمة

د. أحمد يوسف



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٩

صدر هذا الكتاب ضمن سلسلة

الكتاب السينمائي

إشراف

هاشم النحاس

هذه هي الترجمة العربية الكاملة للجزء الأول من كتاب

A HISTORY OF NARRATIVE FILM

by

David A. Cook

الفهرس

محتويات الجزء الأول

الموضوع	الصفحة
تصدير	٩
ملاحظة حول المنهج	١٣
الفصل الأول : الأصول	١٥
المبادئ البصرية	١٥
التصوير الفوتوجرافي المتسلسل	١٩
الصور المتحركة	٢١
آلات العرض في أوربا وأمريكا	٢٥
تطور السرد الروائي وإسهامات جورج ميليس	٣٠
إدوين إس . بورت : تطوير مفهوم التوليف السينمائي	٣٦
الفصل الثاني : السينما تغزو العالم (١٩٠٧ — ١٩١٣)	٤٩
(١) أمريكا	
بدايات تأسيس صناعة السينما	٤٩
شركة تسجيل حقوق الأفلام	٥٢
عصر الفيلم الروائي الطويل	٥٥
بزوغ نظام النجوم	٥٨
الاتجاه إلى هوليوود	٦٠
إعادة تنظيم الصناعة وتزايد دور مديري الاستوديوهات	٦١
النزاع حول نظام البيع بالجملة وامتلاك دور العرض	٦٤
صعود هوليوود إلى السيطرة العالمية	٦٥

الموضوع

الصفحة

٦٧	(ب) صناعة السينما في أوروبا
٦٧	لهبراطورية إخوان باتيه
٧٠	« لموى فوياد » ونهضة شركة « جرهمون »
٧٣	جمعية فيلم الفن
٧٧	الأمم الإيطالية الضخمة والمبهرة
٨١	الفصل الثالث : د. د. و. جريفيث واكتمال شكل السرد السينمائي
٨٢	سنوات التكوين
٨٤	البداية في شركة بيوجراف
٨٥	سنوات الإبداع (١٩٠٨ - ١٩٠٩) والسرد بالعلاقة بين اللقطات
٩١	سنوات الإبداع (١٩٠٩ - ١٩١١) والسرد داخل الكادر
٩٦	نزوع جريفيث إلى زيادة طول الفيلم
٩٩	« جويث من بينوليا » وانتقال جريفيث إلى شركة «ميوتوال»
١٠١	« مولد أمة »
١٠١	الإنتاج
١٠٧	البناء الدرامي والسينمائي
١٢١	التأثير
١٢٤	« التعصب »
١٢٤	الإنتاج
١٢٦	البناء الدرامي البصري
١٢٨	التأثير والتناقض
١٣٠	جريفيث بمد « التعصب »
١٣٥	الأسول
١٣٩	أهمية جريفيث
١٤١	الفصل الرابع : السينما الألمانية في حقبة فايمار (١٩١٩ - ١٩٢٩)
١٤١	فترة ما قبل الحرب
١٤٢	سنوات الحرب
١٤٤	التأثيرات الاسكتندنافية
١٤٦	تأسيس « أونا »
١٥٠	« بمصورة الدكتور كالجاري »
١٥٣	ازدهار التعبيرية
١٥٦	غريتر لانج

الموضوع

الصفحة

- ف. و. مورناو وأفلام مسرح الجيب ١٥٨
اتفاقية « بارونابيت » والهجرة الى هوليوود ١٦٧
ج. ف. بايست وواقعية « الشارع » ١٦٩
طريق السينما الألمانية نحو النهاية ١٧٣

الفصل الخامس : السينما السوفيتية المناهضة ونظرية المونتاج

- (١٩١٧ — ١٩٣١) ١٧٧
سينما ما قبل الثورة ١٧٧
جنور السينما السوفيتية ١٧٨
دزيجا فيرتوف « السينما — العين » ١٨١
ليف كوليشوف وورشة كوليشوف ١٨٤
سيرجي إيزنشتين ١٩٢
سنوات البحث عن الشكل والاسلوب ١٩٣
من المسرح الى السينما ١٩٧
إنتاج فيلم « المدرعة بوتكين » ٢٠٠
البناء السينمائي في فيلم « المدرعة بوتكين » ٢٠٢
نظرية إيزنشتين في المونتاج الجذلي ٢١٤
« أكتوبر » او « عشرة ايام هزت العالم » (١٩٢٩) ٢٢٣
معمل لاختبار وتطبيق المونتاج الذهني ٢٢٣
إيزنشتين بعد فيلم « أكتوبر » ٢٢٧
نيسيفولود بودولكين ٢٣٠
الكسندر دوفشنتكو ٢٣٧
المخرجون السوفييت الآخرون ٢٤٠
الواقعية الاشتراكية وتدهور السينما السوفيتية ٢٤٣
الفصل السادس : هوليوود في العشرينيات ٢٤٦
توماس إينس وماك سينيت ونظام الاستوديو في الإنتاج ٢٤٨
السينمائي ٢٥٢
شارلي شابلان ٢٦٠
باستر كيتون ٢٧٠
هارولد لويد وآخرون ٢٧٠
فضائح هوليوود وانشاء اتحاد المنتجين والموزعين في أمريكا ٢٧٥
(قوانين الرقابة)

الموضوع

٢٧٩	سيسيل بي. دي ميل
٢٨١	المسمة الأوربية : لوبيتش وآخرون
٢٨٥	الطابع الأمريكي
٢٩١	إريك فون ستروهايم

الفصل السابع : حلول عصر الصوت (١٩٢٦ — ١٩٣٢)

٣٠٧	الصوت على القرص
٣١٠	الصوت على الشريط
٣١٤	الغيتافون
٣١٩	أفلام الموفيتون في شركة موكس
٣٢١	عملية التحول الكابل الى الصوت
٣٢٦	حلول عصر اللون
٣٣٨	مشكلات التسجيل في بداية عصر الصوت
٣٤٦	الجدل النظري حول الصوت
٣٥١	تحقيق التكيف مع تقنيات الصوت

الفصل الثامن : السينما الناطقة ونظام الاستوديو في أمريكا

٣٥٧	أنماط مبلبة قديمة وأخرى جديدة
٣٦٥	سياسات الشركات وميثاق الإنتاج « الرقابة »
٣٧٢	هيكل نظام الاستوديو
٣٧٥	شركة م. ج. م
٣٧٧	شركة بارامونت
٣٨١	شركة إخوان وارنر
٣٨٣	شركة « القرن العشرون — موكس »
٣٨٥	شركة آر. كيه. أو
٣٨٨	الاستوديوهات الصغيرة
٣٩٤	« خط الفقر »
٣٩٧	شخصيات بارزة في عصر الاستوديو
٣٩٨	جوزيف فون سترنبرج
٤٠٥	جون موردي
٥١٦	هوارد هوكس
٤٢٢	الفريد هيتشكوك
٤٤٦	جورج كيوكور ، ويليام وايلر ، فرانك كابرا

انما نقضى وقتا طويلا من حياتنا الواعية محاطين بالصور الفوتوجرافية المتحركة ، التى أصبحت تحتل موقعا محوريا فى تجاربنا ، حتى انه من غير المعتاد أن يمضى علينا يوم واحد دون التعرض لهذه الصور المتحركة لفترة طويلة من الزمن ، سواء عن طريق السينما أو التلفزيون . وباختصار ، فإن الصور الفوتوجرافية المتحركة قد أصبحت جزءا من البيئة فى المجتمع الصناعى المعاصر . لذلك فإنها تترك أثرها الكبير على تشكيل حياتنا على المستويين النفسى والمادى معا . ومع ذلك ، فإن القليلين منا هم الذين تعلموا كيف يفهمون الطريقة التى تمارس بها هذه الصور تأثيرها . وفى الحقيقة أن أغلبنا لديه أفكار غامضة حول الطريقة التى تتشكل بها الصور المتحركة ، والتى تستطيع أن تخلق العديد من الرسائل التى لا تنتهى ، والتى تحيط بنا من كل جانب ، وبشكل لا ينقطع من خلال الوسائل السمعية البصرية . ويتشبه هذه الحالة مع اللغة المكتوبة والمنطوقة ، فإنه يمكننا أن نعتبر أنفسنا أميين ، فحين نستطيع أن نستوعب أشكال اللغة دون أن نفهمها حقاً فهما كاملا وشاملا . لذلك ، فإن من المربى أن نجد أنفسنا نحيا فى ثقافة لا يتجاوز مستوى التعلم اللغوى فيها ما استطاع بلوغه طفل فى الثالثة من عمره . وهكذا ، فإن أغلب الناس الذين يعيشون فى مثل هذه الثقافة يصبحون مثل الأطفال الصغار معرضين بسهولة للتأثر بمن يستطيع امتلاك اللغة والتلاعب بها ، بل انهم يصبحون معرضين لتحكم أية أقلية وسيطرتها عليهم ، اذا كانت هذه الأقلية هى التى تمتلك وحدها فهم اللغة ، وبالتالي فإنها سوف تمتلك سلطة المصرفة دونهم ، بنفس الطريقة التى يمارس بها الرجال المتعلمون الناضجون سلطتهم على الأطفال . وبالطبع ، فإن هذا أصبح مرفوضا بالنسبة للغة المنطوقة والمكتوبة فى المسالم الصناعى المعاصر ، وقد أعطت ثقافتنا وحضارتنا لتعليم الأطفال فى المؤسسات الرسمية تفاصيل اللغة الانسانية المنطوقة ، حتى يمكن لهم التفاعل والإسهام داخل المجتمع فى المصرفة التى تشكلها اللغة المنطوقة . ومع ذلك ، فإن لغة جديدة قد ظهرت الى الوجود فى نهاية القرن العشرين ، وهى اللغة السمعية البصرية التى أخلت

شكلها الأول من السينما ، ثم أصبحت لغة سائدة مع التليفزيون المعاصر . لكن هذه اللغة الجديدة تفرض رسائلها علينا من خلال عمليات صناعية معقدة وباهظة التكاليف لا يدرك أسرارها الا صفوة المتخصصين . وعلى الرغم من ذلك كله ، فان هناك قلقا جماهيريا واضحا من امكانية استخدام تأثير هذه اللغة الجديدة بشكل غير صحي . ولقد كان هذا القلق موجودا منذ مولد هذه اللغة ، ولكن ذلك كله لم يمنع أن يصبح ادراكنا لهذه اللغة بعيدا تماما عن كونها لغة ، وانما كوسيط للتسلية الجماهيرية . وفي هذه الهيئة المتكررة ، استطاعت هذه اللغة شيئا فشيئا أن تقوم باحتلالنا ، كما لو أنها لغة أجنبية عامة تملك القدرة الخارقة على أن تفزونا . ولتتخيل تلك استيقظت ذات صباح في الربيع الأخير من القرن العشرين لتكتشف أننا قد فهمنا اللغة هل نحو خاطئ ، اذ تصورناها طريقة تعلم بها ، وبذلك أصبحنا أميين تماما بأبعادها اللغوية ، ولم ندرك أنها لم تصبح فقط لغة تخيلنا بشكل مادي ، ولكنها تقوم أيضا بفزو عقولنا . ماذا يمكننا أن نفعل في تلك الحالة ؟ يمكننا أن نختار أن نتصالح مع أخطائنا ونقع في حالة من اللامبالاة مثلما تفعل المجتمعات الأمية ، والتي قد تصبح شيئا نخرج عليه في معرض الحضارة . لكن هذه المجتمعات سوف تشكل بالثقافة خطرا في المجتمع الصناعي المتطور ، لكن يمكننا أيضا أن نحاول أكتفاة تعليم أنفسنا وتدريبها بهذه اللغة بكل تفاصيلها ، ويمكننا أن نحاول معرفة تاريخها وتقنياتها وجمالياتها بكل الوسائل المتاحة ، كما يمكننا أيضا أن نغقب رحلة تطور قواعدنا منذ مولدها وحتى المراحل المعاصرة لتطورها ، لكي نتنبأ بالأشكال التي يمكن أن تتخذها في المستقبل ، كما نستطيع في النهاية أن نستوعب المنطق الداخلي لها ، ونصبح في تحليلها تجليلا نقديا لكن نستطيع أن نقرأها بطرائق ودلالات جديدة .

ان السيناريو يتطابق تماما . كما اعتقد . مع موقفنا الحالي في المجتمع المعاصر ، فلفه الصورة الفوتوغرافية المتحركة قد أصبحت سائدة في حياتنا اليومية ، حتى أننا لا نكاد نلاحظ وجودها ، ومع ذلك فانها تحيط بنا من كل جانب وتحمل لنا رسائلها ، وتحدد لنا مواقفنا . وتريد بلا توقف تشكيل علاقتنا مع الواقع الذي نعيش فيه . ويمكننا في هذا الموقف أن نختار الحياة في جهل كامل لحقيقة هذه اللغة ، لكي

نقع تحت سيطرة من يقومون باستخدامها والتلاعب بها ، أو يمكننا من جانب آخر أن نعلم أنفسنا كيف نقرؤها ، لكي نقوم بتقييم الحقائق المعقدة والمتشابهة التي تقدمها لنا ، لكي نستطيع التفریق بين ما هو مساعد وما هو زائف في تلك الرسائل • وانتي اذ قضيت حياتي طالبا ومعلما للأشكال اللغوية المختلفة ، سواء المنطوقة أم السمعية البصرية ، أعتقد ان أكثر الناس ذكاء وإنسانية في حضارتنا هم الذين سوف يختارون الموقف الأخير • ولهذا كتبت هذا الكتاب •

ملاحضة حول المنهج

لأسباب سوف تبدو أكثر وضوحا خلال هذا الكتاب ، فأنى أعتقد أن تاريخ السينما كما نعرفها اليوم وكما أصبحت جزءا من خبرات حياتنا ، هو تاريخ السينما الروائية . وأن العديد من الأفلام الطويلة التي تم صنعها على أيدي الفنانين كانت تحاول أن تحطم قيود هذا الشكل الروائي في كل مرحلة من مراحل التاريخ . وأن هناك من الأدلة ما يكفي للاقناع بأن السينما منذ الخمسينيات تتطور بالفعل في اتجاه لا روائي ، لكن تظل الحقيقة هي أن اللغة المعتادة في السينما العالمية، منذ العقد الأخير من القرن التاسع عشر وحتى اللحظة الحاضرة ، كانت لغة روائية سواء في طموحاتها أم في قواعد بنائها . لهذا ، لم يحاول الكتاب أن يمتد إلى السينما التسجيلية و سينما التحريك والسينما التجريبية الطليعية ، إلا إذا كانت هذه الأنواع من السينما قد أثرت على الشكل الروائي تأثيرا واضحا وقويا . ولا يمتنى هذا بآية حال أن هذه الأنواع من السينما ليست ذات أهمية ، وإنما يمتنى أن كل نوع منها له من الأهمية والتميز ما يكفي لأن يكتب له تاريخ منفصل . وبالفعل سوف يجد القارئ في متناول يده العديد من الكتب التي تناولت تاريخ الأنواع الأخرى من السينما .

الأصـول

المبادئ البصرية

كانت البداية في تاريخ السينما هي النهاية لتاريخ شيء آخر .
 وكان هذا الشيء هو المراحل العديدة التي تماقبت وشهدت تطوراً تقنياً
 كبيراً خلال القرن التاسع عشر ، فأصبحت الأدوات البسيطة التي تعتمد
 على الاكتشافات العلمية في مجال العلوم البصرية تتحول من مجرد
 استخدامها لأغراض التسلية ، لتتطور وتصبح آلات معقدة يمكننا بواسطتها
 أن نعيد - على نحو مقنع - تصوير الواقع الحي ، وعرض هذه الصورة
 لنراها وكأنها تتحرك أمامنا . ولقد كانت الآلات البصرية البسيطة ،
 والآلات التقنية المعقدة على السواء ، تعتمدان على قاعدة علمية واحدة
 تتعلق بالادراك الانساني وإمكاناته وحدوده ، بحيث يرى أحياناً أشياء
 ليست موجودة في الواقع الحي . لقد كان ذلك نوعاً من « الإيهام البصري »
 الذي يعتمد على ظاهرة « استمرار الرؤية » ، بالإضافة إلى ظاهرة أخرى
 تدعى « ظاهرة فاي » أو « الظاهرة المستحيلة » .

أما ظاهرة « بقاء الرؤية واستمرارها » ، فهي أمر يتعلق بالادراك
 الانساني وقدرته الحواس البشرية وعجزها أيضاً في بعض الأحيان ، وهي
 الظاهرة التي عرفها على نحو ما المصريون القدماء ، لكن كان أول من قدم
 وصفاً علمياً لها هو بيتر ماوك روجيه عام ١٨٢٤ ، فعندما ترقى العين
 صورة ما ثم تختفي هذه الصورة ، فإن المخ يظل محتفظاً بالصورة - وكأن
 العين ما تزال تراها - مدة تتراوح بين ثلث إلى ١/٢ من الثانية ، فظنونة
 الشيء تبقى مرئية حتى بعد اختفاء هذا الشيء نفسه من مجال الرؤية .

وكانت الظاهرة الأخرى هي « ظاهرة فاي » التي ظلت غامضة على الرغم من تطبيقها عمليا في العديد من الآلات والأدوات البصرية ، حتى اكتشفها عالم النفس الجسطلاتي هاكسي فيرتهايمر عام ١٩١٢ . فعندما تدور المروحة الكهربائية لا نرى الريشات التي تتكون منها ، لكننا ندركها على أنها شكل دائري متصل ، تسماسا مثلما نرى طيف الألوان السبعة المرسومة فوق دائرة وكأنها لون أبيض متجانس، عندما تدور تلك الدائرة بسرعة فوق عجلة متحركة .

ان هاتين الظاهرتين هما السبب في أننا نرى الصور الفوتوغرافية الثابتة الموجودة على شريط الفيلم وكأنها صورة واحدة تدب فيها الحركة المستمرة بلا انقطاع ، عندما يدور هذا الشريط في آلة العرض ، وهذا هو جوهر الايهام بالحركة المتصلة في الصور الثابتة ، وهو الايهام الذي يتأسس عليه وجود فن السينما . فعندما يمر الشريط في آلة العرض يتم عرض صورة ثابتة لفترة شديدة القصر ، ثم تختفي الصورة للحظة قصيرة من الظلام ، تكون فيها الصورة التالية قد وصلت أمام العدسة لتعرض بدورها للحظة قصيرة أخرى . لكننا لانلاحظ أي انقطاع وجود أي ظلام بين الصورتين ، بل على العكس نرى الصورة الأولى وكأن الأشياء تتحرك بداخلها . تلك هي ظاهرة استمرار الرؤية ، التي تتمتع بها العين البشرية ، والتي بدونها سوف يبدو لنا شريط الفيلم المروض على حقيقته وكأنه سلسلة مستمرة من الصور الثابتة تقع بينها فترات مظلمة قصيرة ، (وقد كان هذا يحدث على نحو ما في الفترة الأولى من حياة فن السينما قبل اتقان تقنيات التصوير والعرض . لذلك كان التصوير للشائع على السنة العامة هو تسمية الأفلام باسم «لوميض المتردد») . من ناحية أخرى ، فإن « ظاهرة فاي » أو « الظاهرة المستحيلة » - المعروفة أيضا باسم ظاهرة سرعة الدوران - هي المستولة عن خلق حركة متصلة بين كل صورة على الشريط السينمائي والصورة التالية ، عند عرض هذه الصور بسرعة تتراوح بين ١٢ و ٢٤ صورة (كادرا) كل ثانية ، على الرغم من أن تلك الحركة المتصلة هي حركة ظاهرية وغير حقيقية ومستحيلة الوجود، لكنها على أية حال الطريقة التي يدرك بها العقل البشري وجود الحركة .

لذلك يتكون شريط أي فيلم من سلسلة من الصور الثابتة أو الكادرات التي تقوم بتصويرها آلة الكاميرا السينمائية ، وهذا هو شريط الفيلم منذ اختراع أول كاميرا سينمائية عام ١٨٩٢ في معامل اديسون ، وحتى أكثر الكاميرات تعقيدا كما نعرفها اليوم . فالكاميرا

السينمائية تقوم بتصوير صور فوتوجرافية منفصلة ينطبع كل منها على كادر منفصل ، وعند عرض هذه الصور ، واحدة بعد الأخرى بنفس السرعة التي تم تصويرها بها ، يتولد الايهام بحركة متصلة هي جوهر فن السينما (ولزيد من الدقة ، فان كل صورة يتم عرضها أمام عدسة آلة العرض لمدة أطول مما استغرقته خلال مرور الفيلم في الكاميرا عند التصوير . لكن عدد الصور أو الكادرات التي تستغرق ثانية واحدة يبقى ثابتا ، سواء في مرحلة التصوير أم في مرحلة العرض) .

ان تلك هي الطريقة التي يتحقق بها « الايهام » بالحركة . ففي معظم الكاميرات السينمائية المعاصرة يمر الشريط بداخلها بسرعة ٢٤ كادرا كل ثانية ، وهو ما يعني أن كل كادر (أو صورة) تقف أمام العدسة لتحصل على كمية الضوء اللازم لتسجيل ملامح الصورة في زمن $\frac{1}{24}$ من الثانية (وفي $\frac{1}{24}$ من الثانية ، يتم إغلاق العدسة لير الشريط في الكاميرا حتى يصل الكادر التالي الى موقعه أمام العدسة) . وإذا كان الايهام بالحركة المتصلة في المخ البشري يمكن تحقيقه بعرض ١٢ كادرا كل ثانية أمام العين ، فان آلة الكاميرا في السينما الصامتة قد تم تصميمها لتصوير ١٦ كادرا كل ثانية ، زادت الى ٢٤ كادرا في كاميرات السينما الناطقة . وإذا أتيت لك الفرصة لكي تفحص شريطا من السليولويد لأحد الأفلام ، فسوف ترى هذه الكادرات أو الصور الفوتوجرافية المنفصلة والمتتالية الواحدة بعد الأخرى ، يفصل بين كل منها مساحة ضيقة مظلمة ، ولكننا لا نرى أو نلاحظ وجود تلك المساحات المظلمة خلال عرض الشريط ، لأن هناك بابا أمام العدسة يكون مغلقا عند مرور هذه المساحات (لذلك يسمى هذا الباب باسم **الفالق**) بينما يتم فتح هذا الباب عند وصول الصورة التالية في مكانها بين مصباح الضوء وعدسة آلة العرض . وهكذا فاننا لا نرى الصور المعروضة على الشاشة وكأنها تضيء ثم تنطفئ ، بل اننا نراها صورة واحدة متصلة تدب فيها الحركة . وفي الحقيقة أن نصف الوقت الذي نقضيه في رؤية أى فيلم هو وقت من الظلام الدامس يكون فيه باب الفالق في آلة العرض مغلقا ، وبالتالي لا تكون هناك أية صورة على الشاشة . وهكذا ، فان الحركة المستمرة التي نراها على الشاشة - والتي هي جوهر السينما - لا وجود لها الا في عقولنا فقط ، وهو ما جعل السينما أول وسيلة اتصال تعتمد على علم النفس الإدراكي ، ولقد كانت وسيلة الاتصال الثانية في هذا المجال هي التليفزيون .

(قد يجادل البعض في أن الفوتوجرافيا أو التليفون يشاركان السينما في هذا النوع من الايهام ، الذي يتعلق بتقدرات وحدود ادراك المخ البشري ، لكن هذا ليس حقيقيا ، فعندما نتطلع الى صورة

فوتوجرافية ، نرى فيها مساحات متنوعة ومتباينة من الضوء والظلام ، لكننا نحاول أن نتعرف فيها على ما تشبه هذه المساحات في الواقع ، كما أننا في حالة التليفون نسمع موجسات صوتية حقيقية تتحول عبر الأسلاك الى نبضات كهربية ، تنتقل من الجهاز المرسل الى الجهاز المستقبل ، لكن الأمر يختلف تماما عندما نشاهد فيلما ، فليس هناك أى شيء يتحرك على الشاشة ، والحركة التي نراها غير موجودة على الإطلاق الا داخل المخ البشري من خلال عملياته الإدراكية . وإذا كانت هناك أية حركة حقيقية في تقنيات السينما ، فهي فقط حركة مرور شريط السليولويد مرة داخل الكاميرا ، ومرة أخرى داخل آلة العرض) .

وقبل سنوات طويلة من اختراع تقنيات الفوتوجرافيا ذاتها ، كان البعض يستخدمون « ظاهرة استمرار الرؤية » و « ظاهرة الفأى » من أجل صنع ألعاب التسلية الضوئية مثل لعبة الأطفال التي تسمى **ثاوماتروب** (ومعناها بالاغريقية المذعة السحرية الدوارة) ، والتي شاع استخدامها في أوائل القرن التاسع عشر ، وكانت تتكون من قرص دائري ورقي مشدود من الجانبين بالخيوط حتى يمكن إدارته بالأصابع . وكانت ترسم على أحد جانبيه صورة تختلف عن الصورة المرسومة على الجانب الآخر ، وعندما يدور القرص بسرعة تبدو صورتان كأنهما صورة واحدة (مثل صورتى فارس وحصان ، أو ببغاء وقفص ، فعند دوران القرص يتحقق الإيهام بأننا نرى صورة لفارس يركب حصانا أو نرى ببغاء محبوسا في قفص) . وقد صنعت في الفترة بين ١٨٣٢ و ١٨٥٠ المئات من هذه الألعاب البصرية التي تستخدم طريقة الرسم على قرص دوار ، وهي ما يشبه على نحو ما نوعا بدائيا من الرسوم المتحركة ، والتي تطورت الى لعبة أكثر تعقيدا ، اذ كان يتم رسم العديد من الصور على حافة قرص أو أسطوانة ، بحيث تبدو هذه الصور وكأنها تسجل حركة منصلة ، لينظر المتفرج من فتحة طويلة لرى صورة واحدة منها (وتلك هي التي تقوم بوظيفة الفائق) ، وعندما يدور القرص أو الأسطوانة دورانا سريعا يتحقق لدى المتفرج الإيهام بأنها صورة واحدة دبت فيها الحركة . ومن بين هذه الألعاب البصرية كان **الفينا كيستو سكوب** (ومعناه الرؤية الخادعة) الذي اخترعه جوزيف بلاتو عام ١٨٣٢ و **الترايو تروب** (ومعناه الدوران الحي) الذي اخترعه جورج أورثيه عام ١٨٣٤ ، وكان من أكثر الألعاب شعبية التي ازدادت اتقاناً عاما بعد عام . وعندما تم اختراع الفوتوجرافيا عام ١٨٣٩ على يد **لوي جاك ماندنيه داجير** (١٧٨٩ - ١٨٥١) ، وأصبحت أكثر دقة خلال العقد التالي ، كان من السهل أن يهجر أصحاب الألعاب البصرية طريقة الرسوم اليدوية ، ويلجأوا الى الصور الفوتوجرافية كما

فعل بلاتو عام ١٨٤٩ ، لكن ذلك كان يتطلب جهدا كبيرا لاختيار صور فوتوجرافية تم التقاطها بطريقة عشوائية ، حتى يمكن أن توحى هذه الصور المنتقاه بنوع من الحركة ، فلم يكن ممكنا آنذاك التقاط صور عديدة لحركة أى شيء فى الطبيعة ، بل لم يكن ممكنا تصوير أى شيء متحرك على الإطلاق ، فقد كان من الضروري تعريض الفيلم الحساس للشيء المراد تصويره لمدة تصل الى خمس عشرة دقيقة أو ربع ساعة كاملة ، أى أن موضوع التصوير لابد أن يظل خلال هذه المدة الطويلة ساكنا بلا حراك أمام الكاميرا ، حتى يتم طبع صورته على الفيلم الحساس . لكن التصوير الفوتوجرافى بدوره شهد تطورا هائلا فى تقنياته ، حتى ان زمن التعريض الفوتوجرافى (قد تم اختصاره الى جزء واحد من ألف جزء من الثانية) وبذلك فقط يمكن تصوير الأشياء المتحركة (، وهو ما تحقق عندما تم استبدال الفيلم الخام القديم - الذى يستخدم الواح صلبة من الكولوديون الرطبة - ليمت استخدام ألواح الجيلاتين الجافة ، كما أمكن من ناحية أخرى اختراع أداة تقوم بالتقاط عدة صور فوتوجرافية متلاحقة ومتسلسلة ، وهو ما حدث على يد المصور الأتجلى - أمريكى ادوارد مايريدج (١٨٣٠ - ١٩٠٤) .

التصوير الفوتوجرافى المتسلسل

فى عام ١٨٧٢ تراهن ميلاند ستانفورد - المحافظ السابق لولاية كاليفورنيا ، الذى أصبح رجل أعمال ناجحاً - مع بعض أصدقائه حول الطريقة التى يجرى بها الحصان فى السباق ، وإذا ما كان بالفعل يرفع قوائمه الأربع فى الهواء بعيدا عن الأرض فى لحظات معينة (وكانت تقاليد الفن التشكيلى خلال القرن التاسع عشر تقضى بضرورة أن تكون إحدى قوائم الحصان ملازمة للأرض فى كل الأحوال) ولكى يستوضح ستانفورد حقيقة هذا الموضوع قام باستئجار مايريدج فى عام ١٨٧٢ ، الذى أجرى عدة تجارب فاشلة استغرقت بضع سنوات ، لكنه نجح أخيرا فى عام ١٨٧٧ فى إنجاز مهمته ، عندما وضع سلسلة من اثنتى عشرة آلة تصوير تعمل آليا بالكهرباء (وقد زاد العدد فى محاولات تالية الى أربع وعشرين آلة تصوير) جنباً الى جنب بحيث تمتد الواحدة بعد الأخرى بجوار حلبة السباق ، وقد امتدت أسلاك رقيقة فى مجرى السباق يقطعها الحصان أثناء جريه ، فتنتطلق آلات التصوير الواحدة بعد الأخرى فى التقاط أوضاعه المختلفة خلال مراحل الجرى . وقد قام مايريدج بعرض النتائج عام ١٨٧٩ من خلال آلة تدعى الزوبرا كسيكسكوب ، التى كانت نوعاً خاصاً من الفانوس السحري ، ظلت مستخدمة منذ وقت طويل

لعرض الصور الملونة المرسومة باليد ، لكنها هذه المرة كانت تستخدم الصور الفوتوجرافية المتسلسلة والمتلاحقة ، التي كانت توضح متجاذرة على حافة قرص زجاجي دائري .

وقد كرس مايريدج بقية حياته لتطوير تلك الطريقة للعرض المتسلسل للصور الفوتوجرافية ، لكنه مع ذلك لم يكن « الرجل الذي اخترع السينما » كما تزعم بعض الدراسات التي كتبت عن حياته . وإنما كان انجازه الحقيقي هو تسجيل الحركة الحية على صور فوتوجرافية متلاحقة للمرة الأولى في التاريخ . ولكننا يجب ألا ننسى أنه قد صنع ذلك باستخدام عدة آلات تصوير في وقت واحد . ولقد كان على السينما أن تنتظر مولدها الحقيقي عندما تقوم بهذا العمل كاميرا واحدة .

وكان عالم الفسيولوجيا الفرنسي **أنتين - جول هاوية** (١٨٣٠ - ١٩٠٤) هو الذي نجح في التقاط صور فوتوجرافية متسلسلة لحركة متصلة بواسطة كاميرا واحدة يمكن حملها بسهولة . وكانت هواية ماريه وعمله في دراسة حركة الحيوان ، هما اللذان دفعا لاختراع « البندقيّة الكرونو فوتوجرافية » عام ١٨٨٢ ، لكي يستطيع التقاط الصور المتسلسلة لطيران الطيور أثناء تحليقها . وكانت تلك الكاميرا أشبه ببندقيّة يمكنها التقاط اثنتى عشرة صورة فوتوجرافية متلاحقة كل ثانية ، بحيث يتم طبع هذه الصور على لوح زجاجي مستدير يدور حول محوره . وقد نجح ماريه بعد عام في أن يستبدل بتلك الطريقة المعقدة لطباعة الصور ، بكرة من الفيلم الورقي الحساس الذي كان أول استخدام لشرائط الأفلام من التصوير الفوتوجرافي . ولكن ماريه - مثل معظم معاصريه - لم يكن مهتما بالتصوير الفوتوجرافي في حد ذاته ، لقد كان ما يهتم به هو أنه اخترع آلة تقوم بتشريع الحركة ، وهي آلة شبيهة بجهاز مايريدج ، لكنها كانت أكثر مرونة ، كما أنه لم يكن ينوئ على الإطلاق أن يعرض نتائجه عرضا عاما . (ومع ذلك فإنه عندما بدأت فكرة العرض للجمهور تصبح أكثر إلحاحا ، حاول ماريه بالفعل عام ١٨٩٢ أن يصمم آلة عرض تستخدم بكرة من شريط السليولويد تدور بشكل دائري ولكنه لم ينجح) .

جاءت الخطوة التالية عام ١٨٨٧ في نيو آرك بنيو جيرسي ، عندما قام القس البروتستانتي **هاننيبال جودوين** للمرة الأولى باستخدام شريط السليولويد كقاعدة يفرد فوقها المستحلب الكيميائي الحساس للضوء ، وهي الفكرة التي قام المخترع الأمريكي **جورج إيستمان** (١٨٥٤ - ١٩٣٢) بتطويرها عندما قام عام ١٨٨٩ بالبدء في انتاج وتسويق شريط الفيلم

السليلولويدي ، الذى أصبح منتشرا فى بلاد العالم جميعها . ومع ذلك فلم يكن جودوين وإيستمان مهتمين أصلا بابتكار السينما أو صناعة الصور المتحركة ، لكن الاسهام الحقيقى لهما كان ابتكار الشريط البلاستيكي (الذى يجمع بين المرونة والمتانة معا) ، وهو الابتكار الذى تسوأم مع اكتشافات مايريدج ومارييه ، وهو ما أتاح لمعامل أديسون فى وست أورانج بنيو جيرسى اختراع الكاينيتوجرافى الذى كان أول كاميرا سينمائية حقيقية .

الصور المتحركة

كان توماس ألفا اديسون مثل أسلافه غير مهتم بالتصوير الفوتوجرافى فى حد ذاته ، ولكن اهتمامه الحقيقى كان باختراع آلة تتيح متعة بصرية تصاحب اختراعه الأساسى الناجح : الفونوجراف . لذلك فقد قام بتوظيف مساعد شاب يدعى ولیم كيندى لورى ديكسون (١٨٦٠ - ١٩٣٥) : لكى يساعده فى تطوير كاميرا تقوم بتصوير الصور المتحركة . ولكن اديسون كان يفكر فى ابتكار آلة تسلية ، تعمل بوضع عملات معدنية بها ، لكى يراها المتفرج فى نفس الوقت الذى يستمتع فيه إلى الفونوجراف . وكانت تلك هى آلة الكاينيتوجراف ، التى كانت على درجة كبيرة من الأهمية لسببين ، الأول هو أنها تؤكد على فكرة أن البدايات الأولى لصناعة الصور المتحركة لم تكن بعيدة بآية حال عن فكرة تسجيل الصوت . لقد كان المقصود منذ ولادة الألام الأولى هو أن تكون ناطقة ، لذلك يمكن اعتبار السنوات الثلاثين التى كانت السينما خلالها صامتا انقطاعا فى النزوع الفطرى للسينما تجاه تحقيق التسجيل الكامل للواقع ، بل أن الأكثر أهمية هو أن الكاميرا السينمائية قد تم اختراعها أصلا لتكون آلة مساعدة لأداة تسجيل الصوت ، وليس كهدف فى حد ذاتها . لقد كان ابتكار الكاينيتوجراف استكمالا لمسيرة بدأت قبل ذلك بوقت طويل ، وهى المسيرة التى تؤكد أن السينما لم تولد كوسيط مستقل الا بعد أن تم ابتكار الآلات السينمائية لأغراض أخرى غير ابتكار وسيط جديد . ان هذا يعنى ان اختراع الآلات السينمائية قد سبق إلى اهتمام جاد بالإمكانات التسجيلية أو الجمالية لهذه الآلات ، وأن هذا الأمر ظل ساريا خلال تاريخ السينما ، لأن السينما هى فى جوهرها آلات تقنية ، حيث يسبق الابتكار التكنولوجى تأثيره الجمالى . (بقول آخر ، فإن فنان السينما يمكن أن يعبر عن نفسه من خلال الإمكانيات التقنية المتاحة ولا يمكن له أن يتجاوزها) .

قام اذن ديكسون « باختراع » اول كاميرا سينمائية بصلية مزج ذكي لقواعد وتقنيات موجودة سلفا ، والتي تمليها من دراسته لانجازات مايردج وماريه وآخرين . وبعد عدة محاولات منه لم تكمل بالنجاح لتسجيل صور فوتوجرافية ميكروسكوبية على أسطوانات تشبه الفوتوغراف ، بدأ ديكسون في تجريب استخدام شرائط السيلولويد في كاميرا تعمل بالكهرباء شبيهة ببندقية ماريه ، وتوصل أخيرا لاختراع الكينيتوجراف في أواخر عام ١٨٩١ . وكانت هذه الكاميرا تحتوي على جرئين ، أصبحا فيما بعد الأساس الهندسي لصناعة الكاميرات وآلات العرض السينمائية : الجزء الأول هو أداة تقوم بوقف الحركة ثم أعادتها بطريقة تقسم الحركة المنتظمة لشريط الفيلم (كانت تقوم في البداية بعرض ٤٠ صورة في الثانية ثم أصبح عددها ١٦ في السينما الصامتة و ٢٤ في السينما الناطقة) . أما الجزء الثاني فهو شريط الفيلم المثقوب الذي كان يحتوى على أربعة ثقب على جانب كل صورة ، وهي الثقوب التي تدخل فيها التروس ذات السنون داخل الكاميرا أو آلة العرض ، وعندما تتحرك هذه التروس يتحرك الفيلم بنفس السرعة في الآلة . (كانت هذه الثقوب في البداية على جانب واحد من الفيلم ثم تطورت فيما بعد لتصبح على الجانبين) . اقتبس ديكسون فكرة الجزء الأول من صناعة الساعات لكي يتيح لشريط الفيلم الخام الذي يتحرك داخل الكاميرا أن يتوقف لأجزاء من الثانية يمر خلالها الضوء من العدسة ، لتنطبع الصورة على الفيلم الحساس ، وهكذا يصبح لدينا العديد من اللقطات المتتابعة للشئ الذي يتم تصويره . وخلال عملية العرض تتوقف هذه الصور بشكل متتابع أيضا ، لكي يتم عرضها عندما يمر الضوء خلالها ويستقط على الشاشة . (لمزيد من الاتقان في عرض الأفلام ، تم لاحقا اختراع وسيلة يصبح فيها هذا الضوء متقطعا ومطابقا لوقوف كل صورة أمام العدسة) . وبدون هذه الأداة التي تقوم بإيقاف الحركة وأعادتها في كل من الكاميرا وآلة العرض ، فإن الصورة السينمائية كانت سوف تصبح مهزوزة . أما الجزء الثاني الخاص بالثقوب على شريط الفيلم ، والذي استوحاه ديكسون من الورقة المثقوبة للتليغراف الآتوماتيكي لاديسون ، فإنه يحقق انتظام سرعة دوران الشريط وتطابقها في كل من الكاميرا وآلة العرض ، من خلال تروس ذات سنون تدور بنفس السرعة في كل منهما .

لكن لاديسون مع ذلك لم يكن مهتما بمسألة العرض ، فقد كان يعتقد على نحو خاطئ أن مستقبل الصور المتحركة يكمن في آلات العرض الفردية (حيث لا يشاهد الشريط الا متفرج واحد من خلال فتحة خاصة في آلة العرض) . لذلك ، فقد تعاقد مع ديكسون لكي يقوم بصناعة هذه الآلة ،

بتطوير آلة صغيرة مشابهة كان اديسون قد صممها لاستخدامه الخاص في معمله . كانت الصور المتحركة الاولى بطريقة الكينيتوجراف يتم عرضها اذن من خلال آلة تشبه « صندوق الدنيا » ، يدور داخلها شريط يتراوح طوله بين ٤٠ و ٤٥ قدما ، بحيث يبدأ عرض الشريط مرة أخرى كلما انتهى . وكانت تلك الآلة هي الكينيتوسكوب ، التي تحقق لاديسون هدفه الاساسي في تزامن تسجيل وعرض الصوت والصورة معا ، لكن الحقيقة أن التزامن الكامل ظل مستحيلا الا في القليل من افلام الكينيتوسكوب (والتي يطلق عليها انكثيتوفون ، بمعنى مزج الصورة مع الصوت) . وعندما تحول الاهتمام فيما بعد لتطوير تقنيات العرض ، ليتم على شاشة لعدد كبير من الجمهور ، فإن تزامن الصوت مع الصورة أصبح أكثر صعوبة ، لعدم وجود وسيلة آنذاك لتكبير الصوت لهذا العدد من الجمهور (وهو ما لم يتحقق الا بتطوير تقنيات التسجيل والتكبير في معامل بيل في اوائل القرن العشرين) . * وحين تقدم اديسون لتسجيل براءة اختراع آله الجديدة عام ١٨٩١ ، تردد في أن يدفع ١٥٠ دولارا لكي يضمن حقوقه الدولية ، لانه اكتشف أن الاوربيين قد ساروا شوطا طويلا في اختراع آلات مشابهة . وبعد قيامه بتسجيل براءة الاختراع عام ١٨٩٣ ، بدأ اديسون في تسويق آلة الكينيتوسكوب من خلال شركات اهلية وسيطة بثمن لا يتجاوز ٢٠٠ دولار ، بينما كانت الشركات تبيعها بسعر ٣٥٠ دولارا (انخفض ثمنها الى النصف بعد أن فقدت الآلة ابهارها) . أما شركة اديسون فقد دخلت مجال صناعة الافلام بتأسيس استوديو كينيتوجراف في وست اورانج نيو جيرسي) .

وفي ١٤ أبريل سنة ١٨٩٤ ، قام الكندي أندرو هولاند بافتتاح أول صالة كينيتوسكوب مكان محل لبيع الأحذية في شارع برودواي بمدينة نيويورك . وكان العرض يتم من خلال جهاز يشبه صندوق الدنيا ، يعرض لخمسة متفرجين في وقت واحد مقابل ٢٥ سنتا لكل منهم ، ليرى المتفرج شريطا لولبيا مصورا بطريقة الكينيتوجراف ، وهكذا كان هولاند هو أول من يكسب عيشه من خلال فن السينما ، ولقد تبعه آخرون وانتشرت صالات الكينيتوسكوب عبر الولايات المتحدة ، وكانت جميعها تقدم افلاما قصيرة طولها خمسون قدما ، تم انتاجها في شركة اديسون ، الذي كان يبيع الفيلم الواحد بعشرة أو خمسة عشر من الدولارات . أما الاستوديو نفسه فقد بناه ديكسون عام ١٨٩٣ بما يزيد قليلا عن ٦٠٠ دولار ، الذي كان مبلغا باهظا آنذاك ، وقد أطلق ديكسون على هذا الاستوديو « هاريا السوداء » (وهو الاسم الشائع آنذاك لمربة تقل المساجين) ، وذلك لانه كان منطى بشرائط ورقية مدحونة بالقار .

لم يكن استوديو ديكسون الا غرفة صغيرة ، تتراوح ابعادها بين ٢٥ و ٣٠ قدما ، وكان أحد أجزاء سقفها يحتوى على فتحة ليدخل منها ضوء الشمس (الذى كان آنذاك هو مصدر الاضاءة الوحيد) ، كما كانت الغرفة مجهزة لكى تدور حول نفسها حتى تتبع حركة الشمس خلال النهار ، ومنذ بداية بناء هذا الاستوديو عام ١٨٩٣ وحتى أبريل ١٩٨٥ ، كان ديكسون هو المنتج والمخرج والمصور لمئات من الشرائط القصيرة ، التى تقوم شركة اديسون بتوزيعها على صالات الكينيتوسكوب * (فى الحقيقة فقد كان هناك من يساعد ديكسون خلال عملية الاختراع والانتاج ، والذى كان يدعى **وليام هايس** ، الذى كان يقوم بتشغيل الكاميرا فى أفلام اديسون الأولى ، والذى ترك الشركة ليكون مع ديكسون فى يونيسية ١٩٨٥ شركة **بيوجراف وميوتوسكوب** الأمريكية مع أربعة شركاء آخرين ، وهو ما سوف يتم ذكره بالتفصيل فى صفحات تالية) .

ان هذه الأفلام الأولى تبدو اليوم شديدة البدائية والساذجة فى شكلها ومضمونها على السواء ، فقد كانت الشرائط التى لايتجاوز طولها ٥٠ قدما ، (وهو ما يساوى بضع عشرات من الثوانى عند عرضها) ، غير صالحة للاحتواء على أية طريقة للسرد السينمائي ، ولكنها كانت مناسبة لتسجيل بعض نمر الفودفيل وكوميديا السلاب سيتك ، ومن بين أسماء هذه الأفلام « المغسلة الصينية » ، « رقص الفتيات المبتهجات » ، « الدببة المدربة » ، « منظر الحداد » ، و « منظر طبيب الأسنان » ، لقد كانت هذه الأفلام فى جملتها تسجيلا لنمى مسرحية ، المضمون الحقيقى والوحيد فيها هو الحركة ، كما أن كلا منها كان عبارة عن لقطة واحدة مستمرة تقوم بتسجيل ما هو موجود أمام كاميرا ديكسون الثابتة . ولقد كان ذلك راجعا فى جانب منه لحدود الإمكانيات التقنية المتاحة آنذاك (خصوصا المساحة الضيقة لاستوديو « مازيا السوداء » ، وتقييد آلة الكينيتوجراف ، التى كانت تشبه فى شكلها وحجمها صندوق صناعة الثلج الذى يزن ما يزيد على ٥٠٠ رطل) ، لكن هذا ينعكس فى جانب آخر جهلا بالطرق التى يمكن بها استغلال امكانيات الآلات السينمائية ، لذلك فقد كان الاتجاه الفطرى لصناعة الأفلام لايتجاوز توجيه الكاميرا لتواجه موضوعا مثيرا حقيقيا أو معدا سلفا * ويمكن القول بأن بناء الأفلام الأولى سواء أفلام اديسون أو معاصريه الأوربيين **الأخوين لوميير** لم تكن الا تسجيلا لموضوعات مسلية ، كان دور الكاميرا فيه هو أن تخضع لقوانين ما يحدث فى الواقع ، بكلمات أخرى فان الكاميرا لم تكن الا عينا بشرية لا يرمى لها جفن ، ولم يكن هناك أى مفهوم للتوليف أو المونتاج ، لان الواقع

لا يمكن توليفه بواسطة العين البشرية . لقد كانت الكاميرا فى تلك اللحظة من تاريخ السينما غير مسموح لها الا أن تسجل ما يراه شخص ، يقف ساكنا مركزا عينيه على حدث واحد لمدة متصلة من الزمن .

آلات العرض فى أوروبا وأمريكا

لقد كانت عروض ادوارد مايردج الشهيرة بآلة الزوبرا كسيسكوب، فى أوروبا وأمريكا خلال الثمانينيات من القرن الماضى ، نسبيا فى زيادة الاهتمام باتقان آلات تعرض الصور الفوتوغرافية المتسلسلة ، وكانت الاحتياجات الهندسية الأساسية لتحقيق ذلك تتلخص فى عنصرين ، الأول هو تكبير الصور لتمكن عرضها على عدد كبير من الجمهور ، والثانى هو وسيلة لتحقيق حركة متقطعة منتظمة لشريط الصور الفوتوغرافية خلال مروره بين مصباح العرض والفاكس ، الذى يمنع مرور الضوء أثناء حركة الشريط من كادر الى كادر (وهو الأمر ذاته الذى يحدث عند التصوير بداخل الكاميرا) . تحقق المطلب الأول بسهولة وسرعة بتطبيق قواعد عرض « الفانوس السحري » على الأفلام ، أما المطلب والثانى هو وسيلة لتحقيق حركة متقطعة منتظمة لشريط الصور من التروس والنواقل والحفافات ، الى أن تم التوصل الى ما نسميه اليوم نظام « الصليب المائل » ، وهو النظام الذى ابتكره المبتكر الألمانى اوسكار مستر ، عن طريق جزئين أساسيين ، الأول هو ترس على شكل « الصليب المائل » مثبت مباشرة على عجلات مسنونة تجذب شريط الفيلم داخل آلة العرض ، والثانى هو أسطوانة دائرية مثبتة على موتور آلة العرض وتحمل ديوسا معدنيا على محيطها الخارجى ، وعندما تدور الأسطوانة بشكل منتظم تقوم بتحريك الدبوس فى أحد أذرع الصليب المائل لتحرك مسافة قليلة ليتوقف بعد أن يتركه الدبوس ، وهكذا فإن الأسطوانة فى دورانها المستمر تقوم خلال كل دورة بتحريك « الصليب المائل » ربع دورة ، يتوقف الصليب بعدها حتى الدورة التالية للأسطوانة ، وهكذا فإن الشريط يمكن تحريكه فى آلة العرض بطريقة منتظمة، يتتابع فيها وقوف الكادر للحظة قصيرة أمام الضوء ليتحرك بعدها الى الكادر التالى عندما يمنع الفاكس مرور الضوء .

ولقد ادعى كثير من الناس أنهم أول من توصل لهذه التقنية ، دون أن يكون هناك دليل ملموس على صدق واحد منهم . ومن المفترض أن المخترع الانجليزى وليام فريز جرين (١٨٥٥ - ١٩٢١) قد ابتكر آلة تقوم بعمل الكاميرا وآلة العرض معا فى عام ١٨٨٧ ، ولكنها لم تنجح فى تصوير وعرض سلسلة من الصور تحقق الايهام بالحركة ، وبالمثل فإن

علما فرنسيا يدعى لوى ايميه اجوستين لوبرينس (١٨٤٢ - ١٨٩٠ ؟) قام بتسجيل حق اختراع كاميرا وآلة عرض فى عام ١٨٨٨ ، وفيما يبدو أنه قد نجح فى عرض صور متحركة لبعض الموظفين الرسميين فى الحكومة الفرنسية فى اوبرا باريس فى عام ١٨٩٠ ، ولكنه اختفى بعد شهرين ولم يسمع عنه أحد شيئا بعد ذلك . وهكذا ، فان عام ١٨٩٥ هو الذى شهد عمليا أهم التطورات فى تقنيات العرض ، التى ظهرت فى وقت واحد تقريبا فى كل بلاد اوروبا الغربية وأيضا فى الولايات المتحدة . ومن المصادفات الطريفة أن أغلب آلات العرض التى ظهرت خلال ذلك الحسام كانت تقوم على نفس فكرة الكينيتوسكوب ، التى كانت الشركة المتحدة **لماجواير وباكوس** تقوم بتسويقها فى أنحاء اوروبا (حيث لم تكن هناك حقوق لتسجيل الكينيتوسكوب فى اوروبا) .

كانت أهم هذه الآلات من صنع **الأخوين لومير** : **أوجست** (١٨٦٢ - ١٩٥٤) و **لوى** (١٨٦٤ - ١٩٤٨) اللذين ادارا مصنعا لتصنيع الأدوات الفوتوغرافية فى ليون فى فرنسا ، واللذين يعنى اسم عائلتهما باللغة الفرنسية « الضوء » . لقد قام الأخوان لومير بدراسة مستفيضة لآلة اديسون ، ليقوما بابتكار آلة يمكن أن تقوم بهمل الكاميرا وآلة **العرض وآلة طبع الأفلام فى وقت واحد** ، وقاما بتسجيلها باسم **سينماتوجراف** ، وهكذا ابتكرا الاسم الذى ظل فن صناعة الأفلام **يعمله حتى اليوم** . (من المترف به الآن أن الأخ الصغير لوى كان مسئولاً وحده عن التصميم والبناء الحقيقى للآلة) . كانت السينماتوجراف مصممة لكى يسير شريط الفيلم بسرعة ١٦ صورة فى الثانية ، وهى السرعة التى أصبحت السرعة المعتمدة عالميا هى ٢٤ صورة فى الثانية ، وبشكل عام ككاميرا تصوير أو آلة عرض كانت تدار باليد ، فان المصور أو عامل العرض كان يتحكم فى هذه السرعة بالتقليل منها أو الإسراع فيها ، لذلك يمكن القول ان سرعة عرض الشريط قبل ظهور تقنية الآلية الكاملة خلال العشرينيات ، كان يتراوح بين ١٠ و ١٤ و ٢٤ صورة فى الثانية مثلما هو واضح فى فيلم مولد أمة (١٩١٥) لجريفيث) . وبعد حلول الفيلم الناطق ، أصبحت السرعة المعتمدة عالميا هى ٢٤ صورة فى الثانية ، وبشكل عام فان بكرة واحدة من الفيلم الصامت مقاس ٣٥ مللى طولها ألف قدم وتدور بسرعة ٦٠ قدما فى الدقيقة و ١٦ صورة فى الثانية يستغرق عرضها ١٦ دقيقة ، أما بكرة الفيلم الناطق التى تدور بسرعة ٩٠ قدما فى الدقيقة و ٢٤ صورة فى الثانية ، فيستغرق عرضها ١١ دقيقة فقط) .

قام الأخوان لومير فى ٢٢ مارس ١٨٩٥ بعرض أول أفلامهما **لجيهود** خاص فى باويس . ويقول كثير من مؤرخى السينما ان هذا الفيلم كان

« العمال يغادرون مصنع لوميير » • (من المصادفات الساخرة أن نسخة من هذا الفيلم تم اكتشافها في أكتوبر ١٩٧٩ تحت أرضية أحد البنوك في استراليا ، وأن كل ما تم جمعه من أفلام لوميير حتى الآن لا يتجاوز ١٢ فيلما من بينها ثلاثة أفلام كانت مجهولة تساما) ، ومن المؤكد أن هذا العرض السينمائي كان التجربة الأولى الناجحة في مجالها على مستوى العرض العام • وفي ٢٨ ديسمبر ١٨٩٥ ، استأجر الأخوان لوميير غرفة بدروم في مقهى جراند كافيه في باريس ؛ ليقدما عرضا لبرنامج من حوالي ١٠ أفلام مقابل تذكار ، ومن بين الأفلام التي عرضت « وصول القطار إلى المحطة » الذي يؤرخ لبداية العلاقة الطويلة والعميقة بين السينما والثورة الصناعية وآلاتها ، وفيلم « افطار طفل » الذي تصور الأخ وهو يطعم طفلته الصغيرة ، وفيلم « البستاني يمتل » وهو شريط قصير من الكوميديا الحركية ، يقف فيها طفل على خرطوم مياه ليضاهي البستاني الذي ينظر ماذا حدث في الخرطوم ، عندئذ يقفز الطفل لتندفع المياه في وجه البستاني • حقق « وصول القطار إلى المحطة » تأثيرا بصريا مذهلا ، حيث يقال أن الجمهور قد أصيب بالفرع عندما رأى القاطرة وهي تتهاوى من بعيد قادمة في اتجاههم • وقد كانت آلة السينما توجراف خفيفة الوزن بالمقارنة مع الكاينيتوجراف ، وهذا ما جعل من أمر حملها إلى أماكن مختلفة سهلا ، وهذا هو السبب في أن أفلام لوميير الأولى تحتوي على مادة تسجيلية لم تكن موجودة في الأفلام اديسون (كان لوميير يسميان أفلامهما باسم « وقائع حية ») ومن العجيب أن لوميير تحولوا بعد سنوات قليلة إلى صنع شرائط تمثيلية ، بينما حاول اديسون اخراج أفلام تسجيلية ، ومع ذلك فانه من الناحية الجوهرية يمكن اعتبار أفلام لوميير واديسون شيئا واحدا حيث تتخذ الكاميرا وضعا ثابتا ، ويستمر الحدث الذي يدور أمامها من بدايته إلى نهايته دون انقطاع ، وكان توليف الواقع لم يكن يغتر على بال صناعة هذه الأفلام •

كانت تذكرة الدخول لبرنامج أفلام لوميير تكلف فرنكا واحدا ، وكانت حصيلة شباك التذاكر في اليوم الأول ٣٥ فرنكا • ولكن خلال شهر واحد كانت عروض السينما توجراف تكسب كل أسبوع حوالي سبعة آلاف فرنك ، وهكذا فإن الأفلام أصبحت بين عشية وضحاها مشروعا تجاريا عظيم الربح • كان أهم العناصر في عروض السينما توجراف هو أنها وضعت نهاية لفترة التجريب التقني التي بدأت مع التصوير المتسلسل لمايبرودج عام ١٨٢٧ ، وأن الآتين الأساسيتين اللتين يقوم عليهما فن السينما (الكاميرا وآلة العرض) قد تم إنجازهما أخيرا • وفي ألمانيا كان الأخوان سكلادانوفسكي : ماكس (١٨٦٣ - ١٩٣٩) ،

واميل (١٨٥٩ - ١٩٤٥) قد صنعا في وقت واحد تقريبا مع لومير ، آلة عرض لشرائط سليولويد اسمياها **بيوسكوب** (وهو اسم شائع للمعيد من آلات التصوير والعرض في تلك الأيام) ، وقاما بعرض أفلام من صنعهما في عرض عام بحديقة الشبستان في برلين في الأول من نوفمبر ١٨٩٥ ، كما أن العروض السينمائية وصلت الى انجلترا في وقت قريب في عام ١٨٩٦ ، عندما قام عالم ومهندس يدعى **دوبرت و ° بول** (١٨٦٩ - ١٩٤٣) بالحصول على براءة اختراع لآلة **ثياتوجراف** (سميت فيما بعد **انيماتوجراف**) ، والتي كانت عبارة عن آلة عرض تشبه الكاينيتوسكوب ، ولكن آلة سينماتوجراف لومير هي التي كسبت الجولة في النهاية في اسواق بريطانيا وأوروبا .

أدرك اديسون أن مستقبل آلات العرض سوف يحقق نجاحا اقتصاديا هائلا ، من خلال نجاح سينماتوجراف لومير وانتشارها في أوروبا ، في نفس الوقت الذي كانت فيه الأسواق الأمريكية مشبعة بالآلة اديسون الكاينيتوسكوب (كما يقال فانه قد باع منها ٩٠ آلة) ، لذلك فانه بدأ في التحول الى البحث عن ببتكر له آلة للعرض تشبه السينماتوجراف ، وفي سبتمبر عام ١٨٩٥ تناهى الى علمه أن مختبرين طموحين هما **فرانسيس جيتكينز** (١٨٦٧ - ١٩٣٤) و **توماس أرمان** (١٨٦٦ - ١٩٤٨) ، قد قاما بعرض أفلام كاينيتوجراف قصيرة في معرض القطن باتلانتا في ولاية جورجيا ، باستخدام آلة تدار كهربائيا ، وتحقق درجة عالية من الاتقان في آلية توقف وتحرك الشريط خلال سير الفيلم في الآلة ، كما قاما باستخدام أداة صغيرة ولكنها شديدة الأهمية كانت **عائلة لاثام** قد استخدمتها في وقت مبكر من هذا الصام ، وهذه الأداة تدعى **لولب لاثام** (كانت عائلة لاثام دخلت مجال عرض الأفلام من خلال آلة كاينيتوسكوب اديسون ، ودرجت الكثير من المال بتصوير شرائط لأحداث رياضية مهمة) .

جاء لولب لاثام ليقدم حلا لمشكلة عويصة ومهمة ، تعوق السير المنتظم لشرائط السليولويد في الكاميرا أو آلة العرض مما كان يعرضه للتمزق ، فعندما يكون الشريط أطول من مائة قدم يكون معرضا للتمزق خلال جريانه في آلة العرض ، ولقد اكتشفت عائلة لاثام أنه يمكن التغلب على هذه المشكلة بالابقاء على جزء من الشريط في حالة استرخاء قبل وبعد مروره أمام عدسة العرض ، وذلك بتمريره على عدة تروس ، وهكذا فانه يتم توزيع الضغط على الشريط خاصة عندما يكون ذا طول كبير ، مما يمنع تعرضه للرقلة داخل آلة العرض الصغيرة . ان هذا الابتكار الصغير

كان له اثره الكبير فيما بعد ، فبقوته لم تكن السينما تستطيع أن تطور الشكل الفني لها ، وربما ظلت السينما محصورة في الشرائط السينمائية ذات اللقطة الواحدة ، وفي هذا المجال فان لولب لاثام يعتبر مثالا مهما على العلاقة الجدلية الحميمة والمتداخلة بين التقنية والفن في صناعة السينما ، حيث يتلاقى ابتكار تقنية صغيرة مع انفتاح أفق جمالي شديد الاتساع لفن السينما .

كان اديسون مبهورا تماما بإمكانية آلة أرماط ، حتى انه تخلى عن مشاريعه وأبحاثه واشترى حق بيع هذه الآلة ، من خلال اتفاق شديد الندالة ، يقوم بموجبه اديسون بتصنيع الآلة والحصول على كل الحقوق في ابتكارها ، بينما لم يسمح لأرماط الا بوضع اسمه بحروف صغيرة خلف الآلة تنسب اليه تصميمها . أطلق اديسون على الآلة الجديدة اسم فيتاسكوب وقدم عرضه الجماهيري الأول بها في ٢٣ أبريل ١٨٩٦ في قاعة موسيقية شهيرة بمدينة نيويورك ، وانهال عليه الثناء لاختراعه « أعجوبة اديسون الأخيرة » ومن بين الأفلام التي تضمنها البرنامج «أمواج البحر» ، « قصة الفراشة » (وهو فيما يبدو أول فيلم استخدم السيلولويد المصبوغ بلون مختلف عن الأبيض والأسود) ، « دكان الحلاق » ، « الجنود في فينسيا » ، و « القصر فيلهم يستعرض قواته » ، وكانت أفلام اديسون بالفيتاسكوب مثل سابقتها ، (في الحقيقة كانت بعضها نسخا جديدة من أفلام الكاينيتوسكوب ، كما كان بعضها الآخر منسوجا بشكل غير شرعي من أفلام لومير) ، فهي لم تقدم جديدا في مجال عرض حدث قصير يدور أمام الكاميرا دون توقف ويتم تصويره من خلال زاوية ثابتة ، ولكن هذه « الصور الحية » ، كما كانت تدعى آنذاك وزغم سداحتها ، قد حققت نجاحا في إثارة اهتمام الجماهير لسنوات عديدة تالية .

وعلى سبيل المثال ، فان كاتيا في جريدة لايبوست كتب تعليقا بعد يومين من عرض السينماتوجراف الأول في ٢٨ ديسمبر ١٨٩٥ : « ان جمال هذا الاختراع يكمن في جدة وعبقرية الآلة، فعندما تصبح هذه الآلات متاحة للجماهير ، فان كل انسان سوف يستطيع أن يصور أحداثه الأعزاء ، ليس من خلال الفوتوغرافيا الساكنة ، لكن وهم يتحركون ويتصرفون ويومنون بتلقائية ، وليسجل حركات شفاههم وهم يتكلمون ، وهكذا فان الموت لم يعد هو الحقيقة المطلقة » .

لم يكن الجمهور الأول للصور المتحركة يرى الافلام بالطريقة التي اعتدناها اليوم - كتعاقب للصور يصنع من خلال استمراره المعنى او المضمون - ولكن بالأحرى كمسلسلة لصور فوتوجرافية دبت فيها

الحياة • لقد كان الجمنور معتادا على عروض الفانوس السحري ، وسلاسل الفصوص المصورة في المجلات ، لذلك فانه كان يرى كل مشهد على أنه وحدة مستقلة لا علاقة لها بالمشهد السابق أو التالي ، ويمكن القول بأن التحول في الوعي بالسينما من كونها صورا فوتوغرافية متحركة الى أفلام تصنع سردا روائيا لم يبدأ الا عند نهاية القرن •

لقد كانت عروض الفيتاسكوب والسينماتوجراف هي النهاية فيما يمكن ان نسميه « ما قبل تاريخ السينما » ، فبحلول ١٨٩٦ كانت القواعد التقنية الأساسية للتسجيل والعرض السينمائي قد تم اكتشافها وادخالها في الآلات المتداولة ، وهي الاساميات التي ظلت دون تغيير جوهرى منذ ذلك الوقت وحتى الآن (باستثناءات قليلة مثل اختراع شريط الصوت الضوئي بدلا من الشريط المغناطيسي) • على العكس، فإن تاريخ « فن » السينما بدأ بهذه الأحداث ، فعلى الرغم من فهمنا لتعقيد الآلات ، لم يكن لدينا معرفة كاملة بالطرق التي يمكن استخدامها بهذا لتحقيق أغراض جمالية ، وفي الحقيقة فإن طريقة اديسون ولومير في التسجيل اختلفت ظلت هي التيار الرئيسي في صناعة الأفلام حتى نهاية القرن ، لأنه لم يكن لدينا أية فكرة عن الكيفية التي يمكن بها استخدام الكاميرا لتعكس قصة ، أو بكلمات أخرى لكي « نخلق » سردا روائيا بدلا من « تسجيل » حدث حقيقي أو مصطنع يدور أمام عدسة الكاميرا ، ومن الحق القول ان الأفلام خلال تلك الفترة استطاعت أن تزيد طولا لتصل الى ألف قدم أو ١٦ دقيقة من العرض المتواصل (لم يكن هذا ليحقق كما سبق القول دون « لولب لاثام ») ، ولكن الأفلام ظلت ساكنة في شكلها الى أن جاء الوقت الذي تم فيه اكتشاف وتطوير امكانياتها في السرد الروائي ، وعلى كل حال فقد أصبحت السينما في أواخر التسعينيات من القرن الماضي في طريقها لكي تصبح فنا جماهيريا ، بقدرتها المذهلة على التواصل دون استخدام وسائل الاتصال التقليدية مثل الطباعة أو حتى الحديث المباشر كما يفعل خطباء السياسة وممثلو المسرح •

تطور السرد الروائي وأسهامات جورج ميليس

عندما أوشك القرن على الانتهاء ، كان بعض صنّاع الأفلام قد اتجهوا لعرض شرائط قصيرة مكونة من عدة لقطات ، تركز على موضوع واحد ، مثل انقاذ بعض ضحايا الحرائق ، أو مثل أحداث الحرب الاسبانية الأمريكية • لقد قام عمال العرض من تلقاء أنفسهم بصناعة هذه الشرائط ، من خلال شرائطهم للتعديد من الأفلام ذات اللقطة الواحدة التي

تصنعها شركات الانتاج ، ليتم تجميع هذه الشرائط معا لتعرض دون انقطاع ، مصحوبة ببعض المؤثرات الصوتية أو صور الفانوس السحري ، وهكذا فان مسؤولية الابداع أصبحت مصادرة بين المنتج والقائم على العرض . لهذا ، تنبه المنتجون الى ضرورة قيامهم بهذا التوليف لمدة لقطات في فيلم واحد ، وهو ما زاد ادراكهم لأهمية أن يكون هناك خط يجمع بين هذه اللقطات ، وهو ما اقترب بهم الى حد ما من أداء دور يشبه صناعة الأفلام كما نعرفها اليوم ، لكن مثل هذا التطور الواضح بدأ جليا في أعمال جوج ميليس (١٨٦١ - ١٩٣١) ، الذي كان مساحرا محترفا يملك ويدير مسرح « روبيو - أودان » في باريس . لقد كان ميليس يستعمل الفانوس السحري طوال سنوات عديدة سابقة في عروضه المسرحية ، وعندما شاهد لأول مرة عروض السينما جراف في ١٨٩٥ ، أدرك على الفور امكانات الايهام البصري في « الصور الحية » ، لذلك ، حاول في بدايات عام ١٨٩٦ شراء آلة سينماتوجراف من لومير مقابل عشرة آلاف فرنك ، ولكن الآخرين رفضا في النهاية لخوفهم من المنافسة المحتملة . ولأن ميليس كان يمتلك موهبة صناعة الآلات والتمثيل والرمم والتصوير الفوتوجرافي والاخراج المسرحي ، فان عزيمته لم تقتر ، وبعد شهر قليلة اشترى آلة عرض أينيما توجرافي من المخترع الانجليزي روبرت و . بول مقابل ألف فرنك ، وقام بعكس حركتها الميكانيكية ليحولها الى كاميرا . وفي أبريل ١٨٩٦ ، قام ميليس بعرض أفلام في مسرحه ، وبعد وقت قصير أصبح أول فنان سينمائي يكتشف امكانات السينما في السرد الروائي ، رغم أنه بدأ حياته بصناعة أفلام بسيطة على طريقة لومير وأديسون ، بتصوير أحداث واقعية أو « نمر » كوميدية ، أو لصنع شرائط تصاحب عروضه السحرية في المسرح .

ففي أحد أيام خريف عام ١٨٩٦ ، كان ميليس يقوم بتصوير لقطة في أحد شوارع باريس ، وفجأة تعطلت الكاميرا عندما كان يصور حافلة تخرج من أحد الأنفاق ، وعندما عادت الكاميرا الى العمل من جديد كانت هناك عربة لنقل الموتى تسير في المكان الذي كانت فيه الحافلة ، لهذا فان الأمر بدأ عند عرض الشريط كما لو أن الحافلة قد تحولت الى عربة لنقل الموتى . (يقول بعض المؤرخين ان تلك القصة مختلقة ، ولكنها لا تنفي على أية حال وعى ميليس بما كان يصنع) . وهكذا أصبح ميليس مدركا لامكانات التلاعب بالزمان الحقيقي والمكان الحقيقي من خلال توليف الفيلم المعروض ، وقد اكتشف أن السينما ليست مضطرة للأدعان لقوانين الواقع الحقيقي ، كما كان يفترض أسلافه ، وذلك لأن السينما لها واقعها الخاص وقوانينها البنائية الخاصة . وللأسف الشديد ، فان ميليس

لم يستغفم اكتشافه الا في حدود ضيقة ، فعل الرغم من أنه استمر في صنع مئات الأفلام الروائية الطريفة ، فان نموذجه الدائم كان خاضعاً لطريقة السرد المسرحي الذي طُسل لصيقاً به ، بكلمات أخرى فانه كان يفكر في كل افلامه من خلال قواعد « المشاهد الدوامية » وليس من خلال اللقطات السينمائية ، كما ان المشهد كان يتم تصويره من خلال زاوية واحدة ، لذلك فانه يمكن القول ان التوليف عند ميليس - بصرف النظر عن الحيل البصرية للظهور والاختفاء والتحول - كان يتم « بين » المشاهد وليس « داخل » المشاهد ، فقد كان المشهد نفسه مؤلفاً من لقطة واحدة يتم تصويرها بكاميرا ساكنة ، وزاوية رؤية ثابتة ، تشبه مكان المتفرج الذي يجلس في مكان مميز من منتصف الصالة ليعتصم بأحسن زاوية للرؤية ، كما كان الممثلون يتحركون داخل الكادر السينمائي من اليسار الى اليمين ، ومن اليمين الى اليسار ، كانهم يتحركون على خشبة المسرح ، لذلك فان تجربة المتفرج في مشاهدة السرد الروائي في أفلام ميليس لا تختلف عن تجربة مشاهدة عرض مسرحي ، وقد يرى المتفرج قدراً كبيراً من الأعيب الايهام البصري ، ولكن يبقى الزمان والمكان مرتبطين بالموقف المسرحي الساكن ، ومع ذلك فقد كان ميليس هو أول فنان سينمائي يستخدم بعض الحيل السردية من خلال تطبيقه لتقنيات معينة في التصوير الفوتوغرافي والعرض المسرحي وعروض الفانوس السحري ، وتطويرهما لشريط السليولويد السينمائي ، وقد ابتكر العديد من أدوات السرد المهمة مثل الظهور التدريجي والاختفاء التدريجي والطبع المتعدد والمزج وإيقاف الحركة . ومن أجل استثمار هذه الاكتشافات قام ميليس في أواخر عام ١٨٩٦ بإنشاء شركة « ستار فيلم » ، وفي ربيع ١٨٩٧ قام ببناء ستوديو انتاج صغير ملحق بمنزله في ضاحية مونتربيه في باريس . كان البناء أشبه بصوبة زجاجية تتيح أكبر قدر من ضوء الشمس (الذي كان المصدر الأساسي للاضاءة قبل اختراع المصابيح الزئبقية في عام ١٩٠٨) . وفي هذا الاستوديو قام ميليس بانتاج وإخراج وتصوير وتمثيل حوالي خمسمائة فيلم بين عامي ١٨٩٧ و ١٩١٣ . (لم يبق من هذه الأفلام اليوم الا أقل من ١٤٠ فيلماً ، ومن سخرية القدر أن حوالي أربعمائة فيلم منها قام الجيش الفرنسي عام ١٩١٧ بصورها لكي يستخرج منها المادة الكيميائية اللازمة لصنع كموب أحذية الجنود ، وتكتمل المأساة عندما يعلن ميليس أفلامه عام ١٩٢٣ ، ويدمر العديد من أفلام النيجاتيف ، ويبيع نسخ الأفلام بالكيلو لتاجر أفلام مستعملة) . ومثل العديد من رواد فن السينما ، انتهى ميليس بالقضاء عليه من خلال المنافسة ، (كان منافسه الرئيسي هو شاول باتيه) ، وذلك لأن ميليس سرعان ما فقد سحره الأول مع التطورات السريعة التي طرأت

على فن وصناعة السينما • ويمكن أن نذكر من أهم أفلامه « مقصورة فيستو فيليس » (١٨٩٧) ، « سندريللا » (١٨٩٧) ، « الرجل ذو الرأس المطاطية » (١٩٠١) ، « رحلة إلى القمر » (١٩٠٢) ، « قصر ألف ليلة » (١٩٠٥) ، « ٢٠ ألف فرسخ تحت الماء » (١٩٠٧) ، و « غزو القطب » (١٩١٢) • وعلى الرغم من أنه صنع العديد من الأفلام التي تعتمد على أحداث تاريخية أو معاصرة (من خلال إعادة تمثيل الحدث الواقعي ، أو ما يسمى « الجريدة السينمائية » المصطنعة ، مثل فيلمه « قضية دريفوس » (١٨٩٩) الذي كان أول أفلامه المكونة من مشاهد عديدة) ، فإن تاريخ السينما لا يذكر لميليس إلا أفلامه الخيالية ذات الجو الغريب والخلفيات المبهرة ، التي كان يقوم بتصميمها ورسمها بنفسه • كان العديد من هذه الأفلام ملوثة ، لأن ميليس وهو في ذروة نجاحه كان يستخدم عاملات بارعات؛ لكي يقمن بتلوين الأفلام يدويًا بصوت ولاء صوته ، (وهو ما كان يقوم به أديسون بشكل محدود في أول عروض الفيتاسكوب ، كما أن هذا التقليد ظل مستمرًا على نحو ما خلال فترة السينما الصامتة) • وعلى الرغم من أن ميليس أفلس في عام ١٩٢٣ ، فإن أفلامه حققت جاذبية جماهيرية كبيرة طوال فترة عقدين من الزمان ، ففي عام ١٩٠٢ أصبحت شركة « ستار.فيلم » وإحدى من أكبر شركات الإنتاج السينمائي ، كما كان لها فروع في نيويورك ولندن وبرشلونة وبرلين ، كما نجحت في إقضاء الأخوين لومير عن عالم الإنتاج •

كان أنجح أفلام ميليس وأكثرها تأثيرا هو « رحلة إلى القمر » الذي تم توزيعه في جميع أنحاء العالم بعد شهر من استكماله ، على الرغم من أن بعض هذه العروض تم بطريق القرصنة ، (حيث لم يكن معروفا آنذاك حقوق الطبع والتوزيع التي يمكن بمقتضاها أن يحصل صاحب الفيلم على حقوقه بشكل قانوني ، ولكن ميليس استطاع على أية حال أن يحقق ثروة من خلال عرض هذا الفيلم خلال العام الأول من توزيعه) • كان « رحلة إلى القمر » مستوحى من رواية جول فيرن التي تحصل نفس الاسم ، وكان زمن عرضه يستغرق حوالي أربع عشرة دقيقة وهو ما يساوي حوالي ثلاثة أضعاف الطول المعتاد لأفلام أديسون ولومير في تلك الفترة ، (وهذا هو أحد إنجازات ميليس المهمة) ، وإن فيلم « رحلة إلى القمر » يحتوي بشكل واضح على نقاط القوة والضعف في الطريقة المسرحية للسرد التي اتبعها ميليس ، فقد كان الفيلم مؤلفا من ثلاثين مشهدا منفصلا • (في الحقيقة لم يكن بعضها منفصلا تماما ولكنها كانت فقرات متتالية في منظر أو « تأبلوه » واحد ، وهناك بعض المشاهد التي فقدت في النسخ الموجودة حاليا) •

كان ميليبس يسمى المشاهد مناظر أو تايلوهات ، وكان يقوم بتصويرها من خلال زاوية واحدة ، ويقوم بربطها معا على نحو بصري من خلال المزج والطبع المتعدد ، كانت المشاهد مرتبة في تعاقب زمني دقيق على النحو التالي :

- ١ - المؤتمر العلمي لنادي الفضاء .
- ٢ - التخطيط للرحلة الى القمر .
- ٣ - بناء سفينة الفضاء في المصنع .
- ٤ - سطح المصنع والدخان يتصاعد من المداخل في الخلفية .
- ٥ - تجهيز سفينة الفضاء للانطلاق .
- ٦ - وضع السفينة في المدفع (عن طريق فتحات يرتدين زيا عسكريا سراويل قصيرة ضيقة) .
- ٧ - انطلاق المدفع .
- ٨ - السفينة تسبح في الفضاء .
- ٩ - السفينة تهبط في « عين » القمر .
- ١٠ - السفينة ترسو على سطح القمر ورواد الفضاء يخرجون منها .
- ١١ - منظر لسطح القمر .
- ١٢ - احلام رواد الفضاء مع مشاهد للأبراج الفلكية .
- ١٣ - عاصفة ثلجية على القمر .
- ١٤ - رواد الفضاء يسيطون الى فوهة بركان .
- ١٥ - كهف لفطر عيش الغراب علائق في داخل القمر .
- ١٦ - مقابلة مع مخلوقات القمر الحسناوات (والعاب اكروباتية من ملهى القولى برجير)
- ١٧ - القبض على رواد الفضاء .
- ١٨ - محاكمة رواد الفضاء أمام ملك القمر وجيش الحسناوات .
- ١٩ - هروب رواد الفضاء .
- ٢٠ - مطاردة حسناوات القمر لرواد الفضاء .

- ٢١ - رواد الفضاء يفادرون القمر في السفينة .
- ٢٢ - سفينة الفضاء تسقط رأسيا في الفضاء .
- ٢٣ - السفينة تسقط في البحر .
- ٢٤ - السفينة تهبط الى قاع المحيط .
- ٢٥ - الانقاذ والعودة الى الأرض .
- ٢٦ - عودة رواد الفضاء المنتصرين .
- ٢٧ - منح الأوسمة للأبطال .
- ٢٨ - موكب فتيات الجنود .
- ٢٩ - إقامة تمثال تذكاري .
- ٣٠ - فرحة الجماهير .

كما يبدو من هذا الوصف ، فإن الفيلم يشبه كثيرا مسرحية تم تصويرها فوتوغرافيا ، مع اضافة بعض حيل ميليس البصرية التقليدية ، مثل اختفاء حسناوات القمر في نفثة من الدخان ، والتي تم تصويرها عن طريق إيقاف حركة الكاميرا ، ولكن هذه الحيل لا تصنع سردا حقيقيا ، بل ان بعض هذه الحيل ليس الا تنويعا على الحيل الايهامية المسرحية التي تنتمي للقرن التاسع عشر وهو ما يؤكد ان ميليس كان بعيدا عن ادراك واستغلال الامكانيات الكاملة للموسيقى الفنى الجديد ، والمثال الواضح على ذلك هو اللقطة التي اراد فيها ميليس أن يصور سقوط سفينة الفضاء بشكل عنيف على سطح القمر ، فقد قام بتعريك ماكيت ودقي يصور القمر في اتجاه الكاميرا بدلا من أن يعركه الكاميرا تجاه القمر .

في الحقيقة فإن ميليس لم يحرك الكاميرا مرة واحدة في أى من أفلامه الخمسة ، كما أنه لم يغير زاوية الرؤية داخل المشاهد ، أو حتى بينها ، بتغير زاوية التصوير ، لقد كان يسعى أفلامه تأبطوعات متحركة ، وكانت الكاميرا تقوم فيها بوظيفة عين متفرج المسرح الجالس في مقعده . ومع ذلك فإن ميليس قد اكتشف - وإن كان لم يستغل - الامكانية الهائلة الكامنة في توليف شرائط السليولويد المصورة ، كما كان له تأثيره على معاصريه من السينمائيين ، لاثارته الانتباه الى أن السينما يمكن أن تحكى قصصا بدلا من أن تسجل أحداثا على طريقة أديسون ولومير ، بالإضافة الى ذلك فقد كان ميليس فنانا ذا موهبة متميزة ، وستظل أفلامه تشكل علامة

مهمة في تاريخ الابداع في الشكل السينمائي ، لقد دخل الى مجال السرد السينمائي بنفس الطريقة التي خرجت بها السينما الى الوجود ، بشكل عشوائي او بمحض الصدفة ، واذا كان لم ينتج الا شكلا شديدا التقليدي للسرد ، فلائنه كان الشكل الذي يعرفه جيدا ، وهو الشكل الذي سوف ينال قدرا اكبر من الفهم على ايدي من اتبعوه . لقد اطلق شارلي شابلين على ميليس « ساحر الضوء » ولكن جريفيث - عندما اكتمل عطاؤه الفني عام ١٩٣٢ - هو الذي قال عن ميليس كلمات اكثر وضوحا : « انني مدين له بكل شيء » . (هناك العديد من السينمائيين الطليعيين المعاصرين يحملون نفس الولاء لميليس مثل الفنان التجريبي الأمريكي ستان براكيدج ، المولود عام ١٩٣٣ ، والذي كتب عن ميليس : « لقد اخذت احساسى الاول بالحياة داخل كل كادر سينمائي من ميليس ») .

ادوين اس . بورتز : تطوير مفهوم التوليف السينمائي

لقد فقد ميليس جمهوره بسبب الاسهامات الأكثر تمقيدا في السرد السينمائي التي انجزها من ساروا على درب ادوين اس . بورتز (١٨٧٠ - ١٩٤١) . بدأ بورتز حياته عاملا للعرض بالفيديسكوب عام ١٨٩٦ ، ومالكا لخدش هذه الآلات في مدينة نيويورك ، ثم أصبح عام ١٩٠٠ مهندسا في شركة اديسون ، ليصبح في عام ١٩٠١ مديرا لشركة الإنتاج التي يملكها اديسون ، وليقوم بدور المخرج والمصور لمعظم انتاج هذه الشركة من الأفلام . كانت أفلامه الأولى عبارة عن شرائط قصيرة شبه تسجيلية او تمثيل على إعادة تمثيل بعض الاحداث الحقيقية ، وليقدم تجربة فريدة في فيلمه « المعرض الأمريكي في الليل » عام ١٩٠١ الذي استخدم فيه التصوير شديد البطء باخذ لقطة واحدة كل عشر ثوان . ليصور تحولات الاضواء خلال ساعات طويلة من الليل .

شاهد بورتز عام (١٩٠١) لأول مرة أفلام ميليس ، والرائدين البريطانيين جورج البرت سميت (١٨٦٤ - ١٩٥٩) وجيمس ويليامسون (١٨٥٥ - ١٩٣٣) . كان سميت مصور بورتز بهات فوتوغرافية ، أما ويليامسون فقه كان عازفا للفانوس السحري ، ولكنهما اشتركا معا في صناعة كاميرات سينمائية ، وبدأ بين عامي ١٨٩٦ و ١٨٩٨ في انتاج أفلام سينمائية تعتمد على الحيل البصرية ، مثل الطبع المتعدد كلفيلم « الاخوة بن مورسيكا » (١٨٩٧) ، وادخال لقطات قريبة في السياق كما في « نظارة قراءة البجة » (١٨٩٧) ، كما قام سميت فيما بعد بتطوير تقنية ناجحة خاصة بالتلون الفوتوغرافي على مستوى تجارى (سميت كينما كلر) ، أما ويليامسون فقد قام بتجريب التوليف بين اللقطات

الداخلية والخارجية فى فيلم « النار » (١٩٠١) ، وفى عام ١٩٠٢ اشترك سميت وويليامسون فى بناء استوديوهات فى مدينتهما برايتون ، وشكلا مع أتباعهما ما عرف باسم « مدرسة برايتون » على الرغم من أنهم لم ينتجوا حقا ما يستحق أن يطلق عليه هذا الاسم ، ولكن بعض النقاد - مثل جورج سادول - قد نسبوا لمدرسة برايتون اسهامات مهمة فى تطوير أشكال السرد بين عامى ١٩٠٢ و ١٩٠٨ ، وهو الأمر الذى لا يمكن التيقن منه ، لأن العديد من الأفلام التى تم إنتاجها فى تلك الفترة لم تصل لآيدينا ، ومع ذلك فإن من المؤكد أن بورتر قد شاهد بعضا من أفلام برايتون الأولى ، لأن أديسون كان يشتري حق توزيعها وعرضها ، ومن المحتمل أيضا أنه شاهد بعض أفلام صنمها فنانون من يوركشير مثل فيلم **جيمس بامفوت : « قبلة فى نفق القطار » (١٩٠٠) ، وفرايك هوتو شو : « تهريب فى وضع النهار » (١٩٠٣) .** (فى الحقيقة لقد كان التأثير متبادلا ، فبعض الأفلام المتأخرة لمدرسة برايتون يبدو فيها التأثير الواضح بطريقة التوليف ، وتحقيق تدفق الزمن ، اللذين تحققا فى فيلم بورتر « سرقة القطار الكبرى » (١٩٠٣) ، كما كان فيلم المخرج البريطانى **سيسيل هيبودث (١٨٧٣ - ١٩٥٣) « الكلب الثقيل ووفر » (١٩٠٥)** من أهم الأفلام ذات التوليف الابداعى قبل جريفيث) .

وربما كانت خبرة بورتر كعامل للعرض خلال تسعينيات القرن الماضى قد ساعدته على انجاز توليف متقن فى الفترة ما بين ١٩٠١ - ١٩٠٣ . وعندما تحول من العرض الى الانتاج والاخراج ، بدأ بورتر فى تطبيق مهاراته فى التوليف ، هذه المرة لصناعة الأفلام . كان من الواضح تأثيره بقصص ميليس السينمائية ، وفيلمه « **جناك ونبات الباصوليا** » (١٩٠٢) يوضح تأثيره الكبير بفيلم ميليس « **اللحمة الزرقاء** » (١٩٠٢) . كما تعلم الكثير عندما كان يصنع النسخ المقلدة (غير القانونية بالطبع) لفيلم ميليس « **رحلة الى القمر** » ، ليتم توزيعها وعرضها لحساب شركة أديسون . وبعد عدة سنوات اعترف بأن فيلم ميليس كان هو الذى أوحى اليه بشكل السرد السينمائى ، الذى يحكى قصة من خلال التتابع الزمنى ، كما بدأ واضحا فى فيلم « **حياة وجل الاطفال الأمريكى** » ، الذى أنتج فى عام ١٩٠٢ وعرض فى يناير ١٩٠٣ . كان موضوع هذا الفيلم موضوعا جامهائيا حيث يدور حول انقاذ رجل الاطفال لامرأة وطفل من بين النيران المندلعة فى أحد الأبنية ، بل انها نفس القصة التى كان يتم عرضها قبل سنوات من خلال الفانوس السحرى ، لكن إضافة بورتر تكمن فى تفكيره فى الجمع بين لقطات قديمة من الأرشفة الموجود بشركة أديسون ، مع لقطات جديدة يقوم بتصويرها ، وجميع هذه اللقطات معا ليقتدم سردا سينمائيا متصلا (ما هو سينمائى هنا أن

الواقع يتم صنعه من لقطات، قد لا تكون بينها علاقة في الواقع الحقيقي ، ولكن التوليف بينها يجعلها تصنع واقعا سينمائيا متصلا ومتسقا) . ولكن هناك كثيرا من الجدل حول الطريقة التي تم بها توليف هذا الفيلم ، فقد كان من المعتقد لفترة طويلة أن المشهد الأخير يبرهن على قدرة بورتر على القطع المتبادل أو التوليف بين اللقطات الداخلية للفرقة المشتعلة ، واللقطات الخارجية لرجل الاطفاء وهو يتسلق السلم لينقذ الضحايا ، وأن هذا التوليف بين حدثين متوازيين كان هو الأساس فيما بعد للسرد السينمائي . ولكن فيلم « حياة رجل الاطفاء الأمريكي » ظل مفقودا حتى عام ١٩٤٤ ، حين تم الحصول على نسخة من شركة باتيه ، ليتم اكتشاف أن الفيلم الحقيقي كان مختلفا الى حد ما عن الكثير مما كتب عنه ، من خلال مؤرخين سينمائيين أمريكيين مثل تيري رامزي في كتابه « مليون ليلة وليلة » (١٩٢٦) ولويس جاكوبز في كتابه « نهضة الفيلم الأمريكي » (١٩٣٣) . لقد كان وصف رامزي للفيلم يعتمد أما على الذاكرة أو على روايات بورتر نفسه ، وهي الرواية التي اعتمد عليها جاكوبز أيضا ، بالإضافة الى ما اقتبس من كتب الدعاية لشركة اديسون ، وبعض الصور الفوتوغرافية للفيلم ، والتي توحى جيمها بأن بورتر استخدم التوليف المتوازي في ذروة الفيلم الدرامية .

ان النسخة المتداولة حاليا والموجودة بقسم السينما في متحف الفن الحديث ويطلق عليها « نسخة التوليف المتقاطع » يبلغ طولها ٣٧٨ قدما (يستغرق عرضها حوالي ٦ دقائق بعرض الفيلم بسرعة ١٦ صورة في الثانية) تتألف من ٢٠ لقطة منفصلة ، تم توليفها من خلال المزج أو القطع المباشر (يقول المؤرخون حاليا ان النسخة الأصلية تحتوى على تسع لقطات فقط) .

وتتابع اللقطات في نسخة التوليف المتقاطع يتوالى على النحو التالي :

١ - رجل الاطفاء نائما يحلم بزوجته وطفله ، إلذين يظهران في دائرة في أعلى الجزء الأيمن من الشاشة ، وهو ما يطلق عليه (بالون الأحلام) .

٢ - لقطة قريبة لصندوق الانذار ويد مجهولة تجذب جرس الانذار . (لقد كانت تلك هي لقطة بورتر الأولى المكبرة التي تتكامل مع سياق السرد ، أما كل اللقطات الأخرى في الفيلم فهي لقطات عامة) .

٣ - لقطة داخلية لمكان نوم رجال الاطفاء ، حيث نرى الرجال نائمين ثم يستيقظون بعد سماع صفارة الانذار ، ويرتدون ملابسهم ويهبطون سريعا على القضيبي الرأسى للنزول في حالة الطوارئ .

٤ -

لقطة داخلية للطابق الأسفل من محطة الاطفاء ، لا يظهر فيها جنود الاطفاء وهم يهبطون ، ولكننا نشاهد المبال وهم يجهزون عربات الاطفاء التي تقودها الجياد ، ثم نرى أخيراً رجال الاطفاء وهم يتزحلقون هابطين فوق القضيب الرأسى ، بينما تندفع العربات الى يمين الشاشة . ومن الواضح أن هناك تداخلا زمنيا بين اللقطتين الثالثة والرابعة ، يسمح بوضوح السرد المكاني والزمانى .

٥ - لقطة خارجية لمبنى الاطفاء والأبواب تنفتح ، وتنطلق العربات فى تداخل زمنى آخر مع اللقطة السابقة ، (بمعنى أن بورتر يعود بالزمن الى الوراء فى كل لقطة ليصيد تصوير جزء مما وأيناه فى اللقطة السابقة) .

٦ - لقطة من الشارع وثمانى عربات تندفع من اليمين الى اليسار لتخترق حشداً من الناس العابرين . (من الواضح أنها لقطة من الأرشيف ؛ لأننا نرى سقوط الجليد فيها بينما لا يوجد أى أثر لذلك فى اللقطات الأخرى) .

٧ - لقطة من الشارع وأربع عربات تمر من أمام الكاميرا ، التي تتحرك بحركة بانورامية لكى تتابع العربة الرابعة ، ثم تقف حركتها أمام المنزل المشتعل .

٨ - لقطة داخلية للمنزل : الأم والطفل فى غرفة علوية مليئة بالدخان .

٩ - لقطة خارجية للمنزل : الأم تقترب من النافذة وتصرخ طالبة النجدة .

١٠ - داخلى : الأم تنهار فوق سرير .

١١ - خارجى : رجل اطفاء يدخل من باب المنزل .

١٢ - داخلى : رجل الاطفاء نفسه يقتحم الغرفة من باب على اليمين ويحطم النافذة (التي كانت مفتوحة فى اللقطتين التاسعة والحادية عشرة ومعلقة فى اللقطتين الثامنة والعاشر) .

١٣ - خارجى : رجال الاطفاء يضعون سلماً خشبياً أمام النافذة المكسورة .

١٤ - داخلى : رجل الاطفاء يحبل المرأة على السلم الخشبي الذى يظهر من النافذة .

١٥ - خارجي : رجل الاطفاء والمرأة يهبطان فوق السلم الخشبي .

١٦ - داخلي : رجل الاطفاء يدخل من النافذة ، فوق السلم ويلتقط الطفل .

١٧ - خارجي : المرأة تصرخ في جنون .

١٨ - داخلي : رجل الاطفاء يخرج من النافذة حاملا الطفل .

١٩ - خارجي : رجل الاطفاء يهبط السلم الخشبي ومعه الطفل الذي يمينه الى امه .

٢٠ - داخلي : رجال الاطفاء يدخلون الغرفة المشتعلة عبر النافذة ويطفئون النار بخرطوم من المياه .

لقد كانت تلك هي المرة الأولى التي تستخدم فيها السينما القطع المتبادل أو المتداخل لسبع لقطات داخلية وسبع لقطات خارجية لتصوير أحداث تقع في نفس اللحظة ، وهكذا كان بورتر هو أول من استطاع تحقيق انساق سرد سينمائي غير مسبوق في الوسائط الفنية الأخرى ، فليس هناك من آخر يسمح بهذا الانتقال السريع بين أماكن الأحداث ومع ذلك يحافظ على تتابعها . (من الحق القول إنه كان هناك نوع من التوليف المتوازي في بعض الأعمال الفنية ، التي تنتمي الى أواخر القرن التاسع عشر ، مثل الميلودراما والرواية وعروض الفانوس السحري والقصص الصحفية المصورة) .

لكن هناك حاليا نسخة أخرى من فيلم « حياة رجل الاطفاء الأمريكي » هي التي تحمل حق التوزيع الذي حصلت عليه شركة اديسون عام ١٩٠٣ . تبليغ « نسخة حق التوزيع » حوالي ٤٠٠ قدم ، وفيها جميع اللقطات الداخلية (٨ و ١٠ و ١٢ و ١٤ و ١٦ و ١٨ و ٢٠) واللقطات الخارجية (٩ و ١١ و ١٥ و ١٧ و ١٩) ، ومن المدهش أنه لا يوجد بينها أي توليف متقاطع على الإطلاق ، لهذا فإن « نسخة حق التوزيع » تصور تسلسلا متصلا لعملية الانقاذ من الداخل ، ثم تصور العملية ذاتها من الخارج ، وهو ما يتضمن عودة الى الزمان ، أو كأنها إعادة لشريط الأحداث الكاملة من زاوية رؤية أخرى ، وهي الطريقة التي كان يستخدمها بورتر في عديد من أفلامه المعاصرة مثل « ماذا يصنعون في المزرعة » (أكتوبر ١٩٠٢) .

ان هذا يكشف عن أن جانبا من تاريخ السينما ما يزال غامضا ، فمن المحتمل إذن أن بورتر لم يستخدم التوليف المتوازي كما كان ينسب

اليه المؤرخون ، ولكن الأرجح أن شركات الإنتاج كانت تعيد توليف الأفلام
المرّة بعد المرّة لترضى أذواق الجماهير

إننا نعلم اليوم أن صنّاع الأفلام الأوائل كانوا يعملون الى تداخل
الأحداث وإعادتها أحيانا - كما يتضح هنا وفي مشهد سقوط سفينة
الغشاء في «رحلة الى القمر» - لكي يحققوا علاقات مكانية وزمانية وسردية
بين اللقطات ، ومع ذلك فإن هذا التداخل قد يسمح بتوضيح العلاقات
المكانية ، ولكنه يضيئ تشوشا واضطرابا على العلاقات الزمانية .
فعل سبيل المثال ، وكما نرى في «حياة رجل الاطفاء الأمريكى» لا نعرف
أين كان رجال الاطفاء بين اللقطتين الثالثة والرابعة ، إذ رأيناهم يتزحلقون
على القضيب الراسى ، ولكن بداية اللقطة التالية خلت منهم حتى طهروا
فى منتصفها ؟ كما أننا لا نعرف أيضا فى «رحلة الى القمر» لماذا بدا
الصاروخ وهو يسقط مرتين ، مرة فى اللقطة التاسعة وأخرى فى
العاشره ؟ يمكن القول ان هذه الأسئلة لم تكن تحير مشاهدى هذه الأفلام
وقت عرضها الأول ، فقد كانوا يالفون فى عروض الفانوس السحرى ،
والقصص الصحفية المسلسلة المصورة ، الطريقة التى تعرض تسلسل
الأحداث - حتى عن طريق الصور المتحركة - على أنها سلسلة من الصور
الفوتوغرافية المستقلة ، حيث يشكل كل منها وحدة مستقلة بذاتها .
وحتى لو تداخلت الأحداث من لقطة الى أخرى ، فإن الأمر لم يكن يثير
اهتمامهم طالما أن هناك تعاقبا سرديا مفترضا ، وحيث لم يكن ضروريا
الاحساس بأن الزمن (يجب) أن يقفز الى الأمام مع كل قطع بين لقطة
وأخرى ، لقد كان ما يهتمون به هو العلاقات المكانية كما اعتادوا عليها
فى عروض الفانوس السحرى ، أما الزمان فلم يكن يعنى الا اضافة
الحركة والصورة ، وسوف يمضى زمن طويل قبل أن يعتاد الجمهور على
ما نسميه «توليف هوليوود الكلاسيكى» الذى يتطلب ضرورة الاستمرارية
فى الحدث والزمان بين لقطة وأخرى ، وحيث يتولى المعنى من تعاقب
اللقطات التى لم تعد وحدات مستقلة منفصلة .

لقد كان بورتر نفسه هو أول من خطا خطوة تجاه هذا الاكتشاف
فى فيلم «سرقة اللقطار الكبرى» (ديسمبر ١٩٠٣) ، والذي لا توجد
منه الا نسخة واحدة معترف بها ، ويقر الجميع أن هذا الفيلم هو أهم
إنجازاته . وعلى الرغم من أن المشاهد الداخلية للفيلم تم تصويرها فى
استوديوهات اديسون فى مدينة نيويورك ، بينما تم تصوير المشاهد
الخارجية بالقرب من ميامى اديسون فى ولاية نيو جيرسى ، فإن هذا
الفيلم يعتبر أول أفلام «الويسترن» ، كما كان أول فيلم استغل العنف
فى الجريمة المسلحة . إن ما يهمنا فى هذا الفيلم على أية حال هو تحقيق
الاستمرارية الزمانية عن طريق التوليف ، فعلى الرغم من أنه لا يحتوى

على قطع متداخل داخل المشاهد ، فان بورتير يولف بينها دون استخدام المزج أو الاختفاء ، والأهم من ذلك هو أنه لا يتم تصوير الحدث الكامل في كل منها بحيث يبدو مستقلا عن المشاهد الأخرى ، فقد كان ميليس ، وبورتير أيضا في أفلامه الأولى ، يصور المشهد المتفصل حتى يبلغ نهايته الدرامية ، وهكذا فان المشاهد تبدو وكأنها فصول في إحدى مسرحيات القرن التاسع عشر ، فليست هناك أية قفزات في الحدث داخل المشهد . ولكن بورتير اكتشف أن صانع الفيلم يمكنه في الحقيقة إنهاء المشهد قبل أن يبلغ نهايته الدرامية أو المنطقية ، وأنه يمكن أن يقطع الى مشهد تال بعد أن يكون قد بدأ بالفعل ، أن تلك الطريقة في التوليف تحتوي على البلور الأولى للغة سينمائية سردية حقيقية ، لأنها لا تعتمد على «المشهد» على أنه الوحدة البنائية الأساسية لخلق المعنى في السينما ، كما كان يفعل ميليس ، كما لا ترى أن السينما هي الشريط السينمائي الذي يصور حدثا واحدا متصلا دون أي توليف ، على طريقة أديسون ولومير ، لتلك الطريقة الجديدة في التوليف ترى أن « اللقطة » هي الوحدة البنائية الحقيقية كما أوضح جريفيث فيما بعد ، وكما طورتها هوليوود أيضا .

قام بورتير بتأليف وإخراج وتصوير وتوليف « سرقة القطار الكبرى » ، الذي كان طوله ٧٤٠ قدما (حوالى اثنتى عشرة دقيقة بسرعة ١٦ صورة في الثانية) ، ويتألف من أربع عشرة « لقطة » منفصلة لا تتداخل بينها ، كل منها لا يصور حدثا دراميا مستقلا ، وما يربط بينها هو التوليف الذي يشكل منها « تناسقا » متسقا :

١ - لقطة داخلية لمكتب تليفراف السكك الحديدية : لصان يدخلان ويقيدان عامل التليفراف ، بينما نرى من خلال النافذة القطار وهو قادم من بعيد .

٢ - برج المياه على شريط السكك الحديدية : لصان من نفس المصابة يتسلقان فوق القطار أثناء تموينه بالمياه .

٣ - لقطة داخلية لعربة البريد في القطار يفتحها اللصان ويقتلان الساعي ويأخذان الأشياء الثمينة ويخرجان من العربة .

٤ - قاطرة الفحم في كايينة القطار : اللصوص يقتلون عامل الفحم بعد معركة عنيفة ، ويلقون بجثته من القطار ، ويرغمون السائق على التوقف .

٥ - لقطة خارجية للقطار والسائق يفصل القاطرة عن العربات .

٦ - لقطة خارجية للقطار واللمصوص يرغمون المسافرين على الوقوف صفا واحدا على شريط السكة الحديدية وتسليم أشياءهم الثمينة ، مسافر يحاول الهرب ويجرى في اتجاه الكاميرا ، لكن اللمصوص يطلقون عليه الرصاص من ظهره .

٧ - اللمصوص يتسلقون القاطرة ويفرون بالمسروقات .

٨ - اللمصوص يوقفون القاطرة على بعد أميال ، ويهربون الى الغابات ، وتتابعهم الكاميرا بحركة رأسية خفيفة .

٩ - اللمصوص يهربون تلا ، ويمبرون نهرا ، ويمتطون صهوات جيادهم ، والكاميرا تتابعهم في حركة بانورامية أفقية .

١٠ - لقطة داخلية لمكتب التليفراغ وابنة عامل التليفراغ تصل لتفك قيده ، فيجربى ليمطى إشارة الانذار .

١١ - لقطة داخلية لصاله رقص يصل اليها عامل التليفراغ ، حيث يقوم العدة بتشكيل حملة لمطاردة اللمصوص .

١٢ - لقطة لمطاردة الشرطة لللمصوص فوق الجياد ، الجميع يتحرك في اتجاه الكاميرا ، واحد اللمصوص يلقي مصرعه عندما يقترب من مقعدة السكادر .

١٣ - لقطة لللمصوص وهم يفحصون بعد هربهم الاشياء المسروقة ولكن حملة المطاردة تنجح في حصارهم وقتلهم جميعا .

١٤ - لقطة قريبة متوسطة لزعيم المصابة وهو يطلق الرصاص تجاه الكاميرا (والمتفرجين ايضا) وهي اللقطة التي يذكر كتالوج شركة اديسون (أنه يمكن استخدامها في بداية الفيلم أو نهايته) .

بالاضافة الى طريقة التوليف بين المشاهد أو اللقطات قبل أن ينتهى الحدث لتحاضى أى تراكم زمنى ، فان فيلم « سرقة القطار الكبير » يضيف ابتكارات ابداعية جديدة ، فعلى الرغم من أن المشاهد الداخلية تم تصويرها بطريقة ميليس ، فان تصوير المشاهد الخارجية كان أكثر حيوية وديناميكية ، فان عديدا من اللقطات على سبيل المثال قامت باستغلال عمق الصورة ، ففي اللقطة الرابعة تنظر الكاميرا الى الحدث من كابينه القيادة بينما نرى القطار نفسه من باب القاطرة وهو يسير فوق القضبان ، وفي اللقطة السادسة يتحرك ممثل بزاوية مائلة عبر الكادر مقتربا من الكاميرا ، بدلا من طريقة ميليس المسرحية التقليدية ، التي كان يتحرك فيها الممثلون بشكل أفقى من جانب الكادر الى الجانب الآخر ، كما أن هناك طريقة ابداعية في استخدام الطبع المتعدد ، فالقطار الذي

نراه قادما نحونا في اللقطة الاولى من خلال نافذة مكتب التليغراف ، ليس في الحقيقة الا طبعاً مزدوجاً للفتين منفصلتين ، لكن الأهم من ذلك أن هناك لفتين تستخدمان الحركة **البانورامية الرأسية** أو **الأفقية للكاميرا** (للفتين الثامنة والتاسعة) . لقد كان هذا شيئاً شديداً الصعوبة قبل اختراع تقنية تسمح للكاميرا بمثل هذه الحركة ، وإن كان لها تقنية مشابهة في التصوير الفوتوغرافي البانورامي ، وفي النهاية فإن هناك **إيجاه بالتوليف المتوازي** ، الذي يذكرنا بنسخة القطع المتبادل لفيلم « حياة رجل الاطفاء الأمريكي » عندما يقطع بورتر من هروب اللصوص في اللقطة التاسعة ليعود الى عامل التليغراف في اللقطة العاشرة .

ومع ذلك ، وبصرف النظر عن هذه المزايا ، فإن « سرقة القطار الكبرى » ليس فيلماً عظيماً ، فكل المشاهد الداخلية تم تصويرها بطريقة ميليس المسرحية ، حيث يتحرك الممثلون من اليسار الى اليمين أو بالعكس عبر « منصة » الكادر ، وحيث تبدو إيماءات الممثلين مبالغاً فيها . علاوة على ذلك ، فإن بورتر لم يستخدم أبداً أكثر من زاوية كاميرا واحدة في أى من هذه المشاهد ، كما أن أغلب لقطاته مثل لقطات ميليس هي لقطات عامة تصور الممثلين من مسافة بعيدة نسبياً . من ناحية أخرى ، فإن بناء استمرارية الحدث الدرامي من خلال ثلاث عشرة لقطة منفصلة (ليس من بينها اللقطة القريبة في نهاية الفيلم) قد أظهر أن البناء السردى للسينما ليس مضطراً الى اتباع طريقة تتابع المشاهد في المسرح التقليدى ، حيث ينبغي المحافظة على وحدة الزمان والمكان ، ولكن بورتر أكد على أن السينما يمكن أن تحقق البناء السردى . من خلال « اللقطات » التى يتم ترتيبها تبعاً لقواعد سينمائية خالصة . إن هذه القواعد هى التى قام جريفيث وآخرون فيما بعد بتطويرها ، ولكن بورتر هو الذى وضع يده على الحقيقة الجوهرية بأن السرد السينمائى لا يعتمد على (علاقة الأشياء أو الممثلين داخل المشهد) كما يفعل المسرح والتصوير الفوتوغرافى ، ولكن على علاقة اللقطات بعضها البعض . وكما سوف نرى فإنها العلاقة شديدة التواء التى تم استغلالها لتحقيق « أسلام مثل « مولد أمة » (١٩١٥) و « المدمعة بوتمكن » (١٩٢٥) .

لم يكن المتفرجون المعاصرون لبورتر يفهمون شيئاً من ذلك ، ولكنهم أحبوا تلك الاثارة الدرامية التى خلقها بورتر ، بالإضافة الى ما أسماه البعض حينذاك « مؤثراته الخاصة » مثل تلوينه الكيوى للدخان باللونين الأصفر والبرتقالى في مشاهد تبادل إطلاق النيران ، لقد حقق فيلم « سرقة القطار الكبرى » نجاحاً جماهيرياً مذهلاً ، حتى ان العديد من

صناع الأفلام في جميع أنحاء العالم حاولوا تقليده ، كما أنه استطاع تأسيس طريقة في السرد السينمائي الواقعي ، بالمقارنة مع أسلوب هيليس الخيالي ، وهو السرد الذي ما زال سائدا حتى اليوم ، بالإضافة إلى أن فيلم بورتر أصبح من حيث الطول وزمن العرض نموذجا لفترة طويلة لما يسمى « الأفلام البكرة الواحدة » التي يتراوح عرضها بين عشر دقائق وست عشرة دقيقة ، (لقد كانت زيادة طول الفيلم وزمنه ذات علاقة وثيقة بضرورة تطوير أسلوبه السردى وتمقيده) • علاوة على ذلك ، فإن فيلم بورتر استطاع أن ينجح ما لم يستطع فيلم آخر قبل عام ١٩١٢ ، باقناع المستثمرين بأن السينما مشروع اقتصادي مربح ، وهو ما أدى بالضرورة إلى انتشار دور العرض في أنحاء البلاد جميعها (كان يطلق عليها « نيكول أوديون » ، حيث كانت تذكره الدخول تقدر بئكلة أو خمسة سنتات) .

قام بورتر بعد نجاح فيلمه بانتاج وإخراج أكثر من خمسين فيلما ، وهو ما يوضح قدرته على أن يروى قصصا سينمائية بنفس الطريقة التي أرسى قواعدها في « سرقة القطار الكبرى » • لكنه من جانب آخر واصل الطريقة التقليدية في السرد ، من خلال تراكب وتداخل الأحداث في بعض أفلامه ، مثل « مقصورة العم توم » (١٩٠٣) الذي يمكن اعتباره مسرحية مصورة في أربعة عشر تابلوها ، تربطها عناوين وصفية (وقد يكون أول من استعمل مثل هذه العناوين) ، كما كانت الخلفيات ملونة مع بعض الرقصات المثيرة • أما فيلم « صاحب السوابق » (١٩٠٤) و « مجنون السرقة » (١٩٠٥) فقد كانا ميلودراما عن الظلم الاجتماعي • أما أعمال بورتر الأخيرة فقد اتسمت ببراعة تقنية متواضعة ، وإن تميز بعضها ببعض اللبساحات الإبداعية ، مثل الاختيار الدقيق لزاويا الكاميرا ونقاطها من لقطة إلى لقطة في فيلم « مطاردة المجنون » (١٩٠٤) واستخدام الإضاءة الدرامية من مصدر ضوئي واحد في فيلم « العصور السبعة » (١٩٠٥) واستخدام اللقطات البانورامية كما في فيلم « القبعات البيضاء » (١٩٠٥) ، وتجريب استخدام التحريك في فيلم « حلم عفريت التومست بالجنين » (١٩٠٦) و « اللب النعمة » (١٩٠٧) •

لكن بورتر لم يستطع أن يتواءم مع الطرائق الجديدة في انتاج الأفلام التي فرضها اتساع نطاق دور العرض السينمائي ، التي أصبحت تجتذب منذ عام ١٩٠٧ أكثر من مليون متفرج كل يوم • لقد فرض ذلك التدفق الجماهيري ، والاقبال على الأفلام التي تحكى قصصا ، أن تقوم صناعة السينما بتعديل نظم الانتاج فيها ، وهو ما أدى بالضرورة إلى خلق نظام إداري هومي شعبيد الصرامة • وهو ما اضطر بورتر إلى أن يترك

شركة اديسون ، ليؤسس شركته الخاصة التي أطلق عليها (ركس فيلم) ، والتي باعها عام ١٩١٢ ليلحق بشركة أدولف زوكور كمدير عام لشركة (ممثلي السينما المشهورين) ، حيث أشرف على الإنتاج العام ، وأخرج بعض الأفلام التقليدية الناجحة التي تشبه المسرحيات المصورة مثل « سجين زندا » (١٩١٣) و « الكونت دي مونت كريستو » (١٩١٣) و « تس من بلاد العواصف » (١٩١٤) و « المدينة الخالدة » (١٩١٥) ، حتى ترك صناعة السينما نهائيا عام ١٩١٦ . (لا يمكن إغفال أن بورتر رغم إبداعاته المحدودة في الفترة الأخيرة ، قد قدم أسهامات في التجريب في تسجيل الصوت ، والتصوير السينمائي بالألوان ، والشاشة العريضة وأحيانا بالبعد الثالث . كما أنه استطاع أن يصنع آلة عرض دقيقة من نوع سيبيلكس التي كانت ابتكارا خالصا له ، وأصبحت شائعة في دور العرض حتى انهزت شركته الخاصة خلال الانهيار الاقتصادي عام ١٩٢٩) . لقد كان بورتر مثل ميليس يملك عبقرية في مجال السرد القصصي كانت ملامة للجمهور آنذاك . وإذا كنا ننظر اليوم بعين النقد الى التوليف الذي يضطر لتركيب الأحداث وأعادتها ، فإن تلك كانت هي الطريقة التي يستطيع بها الجمهور في تلك الفترة أن يفهم القصص السينمائية .

ومن المفارقات أن اسهامات بورتر أكثر من أي سينمائي آخر كان لها الفضل الأكبر في انتشار دور العرض ذات الستات المحسنة ، فقبل انشائها (١٩٠٥ - ١٩٠٦) ، كانت العروض السينمائية تقام في أماكن مختلفة مثل مسارج الفودفيل ومواقف العربات ومخازن المحلات وقاعات المحاضرات والكنائس والصالونات ، وكانت العروض السينمائية عبارة عن استراحات بين الفصول المسرحية ، وكانت مساح الفودفيل في المدن الكبرى تتنافس على استئجار هذه الأفلام ، بل أن بعضها استعار لنفسه أسماء سينمائية مثل سينماتوجراف وبيوجراف ، وعندما لم تكن السينما إلا مجرد بدعة جديدة (١٨٩٥ - ١٨٩٧) ، كان أصحاب دور العرض المتخصصة الشهيرة هم صناع الأفلام أنفسهم (مثل مولير) ، أو قريباو الصلة بشركات الإنتاج (مثل ولف وجومون وشركتهما فيتاسكوب التي كانت مرتبطة بشركة اديسون للتصنيع) ، ولقد كان الأمر يتطلب من شركة الإنتاج أن تزود المسرح بعامل العرض ، وبرنامج قصير من الأفلام يتراوح بين ثمان وخمس عشرة دقيقة ، لقد كان هذا يعني أنه في ذلك الوقت كانت صناعة السينما وحدة واحدة ، فمنتجو الأفلام يقومون بالإشراف على العرض والتوزيع في نفس الوقت ، ولكن بحلول عام ١٨٩٧ تغير هذا النظام ، عندما بدأ المنتجون يبيعون آلات العرض والأفلام لأصحاب دور العرض المتنقلة ، الذين كان عليهم أن يسافروا في أنحاء

البلاد ليقدّموا عروضهم . وهكذا تم الانحلال بين صناعة الأفلام وامتلاك حق العرض ، للمرة الأولى في تاريخ السينما ، وأصبح لصاحب آلة العرض سيطرة كبيرة على الشكل الذي تقدم به الأفلام للجمهور ، حيث أنه كان مسئولاً عن تنظيم عرض الأفلام القصيرة التي يشتريها من المنتجين ليصنع منها برنامجاً متسقاً ، يرضى به رغبات الجمهور ، كما امتدت مسئولياته لتقديم وصف يقرؤه موظف خاص ليشرح للمتفرجين ما يرونه على الشاشة ، بالإضافة لمصاحبة موسيقية ومؤثرات صوتية وهو ما يمكن اعتباره في النهاية نوعاً من التوكيف كان يقوم به أصحاب دور العرض بأنفسهم والذين يمكن اعتبارهم أول « مؤلفين للأفلام » (بنفس الطريقة التي يمكن بها اعتبار بوتر منغرجا بالمعنى المعاصر ، بعد أن تأسست صناعة السينما في العقد الأول من القرن العشرين) .

ومع ذلك فإن ممارسة بيع الحقوق الكاملة للعرض ، التي كانت ملائمة لأصحاب دور العرض الثقيلة ، قد أصبحت أكثر ملاءمة لإنشاء العديد من دور العرض المتخصصة ، ونشأت مهنة جديدة هي مهنة الموزع، الذي يشتري نسخ الأفلام من المنتجين ، ويقوم بتأجيرها لدور العرض مقابل ٢٥٪ من ثمنها ، وفيما بعد أصبحت أسعار التأجير مناسبة لتكاليف الإنتاج وعائد شباك التذاكر بالنسبة لكل فيلم على حدة ، وأصبحت صناعة السينما أكثر رسوخاً مع التخصص في الإنتاج أو التوزيع أو العرض ، لتضمن الربح لكل هذه النشاطات جميعاً . فقد حمّد الموزعون ثروات حقيقية بتأجير النسخة الواحدة للعديد من أصحاب دور العرض مرة بعد المرة ، كما أن أصحاب دور العرض وجدوا أن من الأضمن لهم أن يقدموا برامج متنوعة ، دون مخاطرة مالية ، ودون الاحتياج لرأس مال كبير ، كما أن المنتجين ازداد الطلب عليهم لصناعة المزيد من الأفلام ، لتلبية احتياجات دور العرض العديدة . (على سبيل المثال يذكر بعض المؤرخين أنه بين نوفمبر ١٩٠٦ ومارس ١٩٠٧ اضطر المنتجون لزيادة الانتاج الأسبوعي للأفلام من ١٠ آلاف إلى ٢٨ ألف قدم ، ومع ذلك فقد كانت السوق تحتاج إلى أكثر من ذلك) .

لقد كان التأثير المباشر للتنامي السريع في نظام التوزيع هو ازدهار إنشاء دور العرض المتخصصة التي تضم عددها في الولايات المتحدة من أربع أو خمس عام ١٩٠٤ ، إلى ما بين ٨ آلاف و ١٠ آلاف عام ١٩٠٨ . وفي السابق كان هناك بعض دور العرض التي لم تستمر إلا لشيء معدود ، لتتحول إلى نشاطات أخرى ، أما بعد رسوخ نظام التوزيع فقد أصبح مضمونا إنشاء دور العرض ذات البنسات الخمسة . كان أول « نيكال أوديون » من هذا النوع هو الذي افتتح في بيتسبرج في ١٩٠٥ ،

وانتشرت بعدها دور عرض مشابهة تقسّم عروضاً من عشر الى ستين دقيقة من الأفلام القصيرة ، مقابل خمسة أو عشرة سنتات ، وكان ثمن التذكرة متناسباً مع المواد الترفيهية المصاحبة ، مثل عزف البيانو أو المقاعد الوثيرة . وعلى الرغم من أن دور العرض تلك كانت مرتبطة أصلاً بجمهور الطبقة العاملة ، فإنها اجتذبت جمهور الطبقة الوسطى أيضاً في نهاية العقد ، وأصبحت مرتبطة في أذهان الناس بمشاهدة القصص السينمائية ، وأسست الطول التقليدي للأفلام ذات البكرة الواحدة التي تبلغ حوالى ألف قدم أو ١٦ دقيقة من العرض .

لقد كان هذا النظام الصناعى هو ما قاومه بورتر ورفضه في النهاية . ولكنه قبل أن يترك شركة اديسون سنة ١٩٠٩ ، قدم شيئاً كان بالمصادفة حيويًا بالنسبة لتاريخ السينما ، حين صنع فيلمه الميلودرامى غير الشهير « الانقاذ من عش النسر » (١٩٠٨) ، والذي ظهر فيه ممثل شاب يدعى ديفيد أولوك جريفيث في أول دور للبطولة ، والذي كان بداية عمله السينمائي الذي استمر عشرين عاماً تالياً ، وأسهم في تطوير شكل سردى سينمائي أكثر نضجاً . قبل أن يظهر جريفيث في فيلم بورتر ، كان قد تنقل بين العديد من المهن المختلفة ، مثل القومسيونجي والبائع الجوال ، ولكنه كان يريد أن يصبح كاتباً . وبعد سلسلة من القصص والمسرحيات الفاشلة ، قادته قنمائه الى استديو اديسون وهو يحمل سيناريو عن مسرحية فرنسية من تأليف فيكتوريان سنساردو تدعى « لاتوسكا » ، والذي رفضه بورتر لاحتوائه على العديد من المشاهد التي تتطلب أعداداً كبيرة من الكوميدياس ، ولكنه عرض على جريفيث خمسة دولارات في اليوم لكي يمثل في أفلام تأقفه من صنعه ، وعلى الرغم من الخجل الشديد الذي ظهر على جريفيث في أدواره التمثيلية ، فإنه لعب دور البطل في فيلم « الانقاذ من عش النسر » ، للحطاب الذي ينقل طفله الرضيع من فوق قمة جبل ، من بين أنياب ومخالب نسر متوحش ، ويضارعه حتى الموت . (لقد كان هذا الصراع الشناوة ومزية على رؤية جريفيث شديدة التبسيط والسذاجة للتجربة الإنسانية ، كما قلناها في الألامه التالية كـمخرج على أنها صراع عنيف بين قوة الفلام وقوة الضوء أو بين الشر والخير) . وعندما ظهر هذا الفيلم على الشاشة في بدايات عام ١٩٠٨ ، كان بورتر قد ترك دوره المهم في صناعة السينما ، ولكن بعد أن تمت ولادة تقنيات السينما وتطورت لغتها السردية . لقد كانت السينما على موعد مع أول فنّان يقدم سرداً ناضجاً ، والذي سوف يساهم في تطوير لغتها وتعقيدها والتسامي بها .

السينما تغزو العالم (١٩٠٧ - ١٩١٣)

(١) أمريكا : بدايات تأسيس صناعة السينما

بحلول عام ١٩٠٨ ، خرجت السينما من مجرد كونها مغامرة اقتصادية ، الى مصاف كونها صناعة رئيسية ومحترمة وذات نطاق واسع .
ففي ذلك العام كانت قد تأسست عشرة آلاف دار عرض (نيكل أوديون) ، ومائة شركة للتوزيع عبر الولايات المتحدة ، كان يقوم بتزويدها بالأفلام عشرون شركة للانتاج السينمائي ، والتي كانت تقوم بصنع الأفلام بمعدل فيلم أو فيلمين من مقاس البكرة الواحدة لكل مخرج يعمل بها كل أسبوع .
ولقد كان الموقف مشابها في القارة الأوروبية وبريطانيا . وعندما كان جريفيث قد دخل بالفعل حقل صناعة السينما ، كانت الاستوديوهات - أو « المصانع » التي تقوم بصنع الأفلام في الجبال الغربية - تكاد تفي بصعوبة بمتطلبات الجمهور لأن يرى أفلاما جديدة ، علاوة على ذلك ، فقد اتسع الاهتمام الجماهيري بالسينما كاختراع جديد عبر العالم كله - بصرف النظر عن نوعية الأفلام ذاتها - وذلك بفضل الشبكة العالمية لتوزيع وعرض الأفلام ، وعلى الرغم من أن اختراع المصباح الزيتي ، الذي يوفر ضوءا قويا للتصوير دون حاجة لضوء الشمس ، قد شجع شركات عديدة لبناء استوديوهات منذ عام ١٩٠٣ ، فقله كان أغلب الأفلام يتم تصويرها في ضوء الشمس خلال يوم واحد ، بميزانيات تتراوح بين ٢٠٠ و ٥٠٠ دولار ، كما كان أغلبها من نوع البكرة الواحدة ذات الألف قسم طولا ، والتي يتراوح زمن عرضها بين عشر وست عشرة دقيقة تبعا لسرعة العرض .

كان معظم هذه الأفلام يتم تصويرها بطريقة حط التجميع الآلي ، كما كانت تتبع طرائق السرد المسرحية التقليدية على طريقة الأفلام ميليس ،

واستخدام الأزمنة المتداخلة على طريقة بورتر ، مع استخدام خلفيات من الطبيعة ، كما كان من النادر أن يعاد تصوير أية لقطة، لذلك لم يكن غريبا أن الصناعة الوليدة - التي كانت تهتم أساسا بسرعة الانتاج وكميته - لم تكن تعطى اهتماما كبيرا بالتجريب الابداعي . لقد كانت طريقة العمل تدور على النحو الذى وصفه كويس جاكوبز فى كتابه « نهضة الفيلم الأمريكى » : « لقد كان الحدث الواحد يتم تجزيته الى مشاهد ، يقوم صانع الفيلم بتصويرها فى تماقبيها الزمنى . وكان عدد هذه المشاهد يتراوح بين سبعة وعشرة ، كل منها يبلغ ١٠٠ الى ١٥٠ قدما ، حتى لا يتجاوز طول الفيلم ١٠٠٠ قدم ، وهو نفسه طول الفيلم الغام المتاح ٠٠٠٠ . ولقد فرض ازدياد الطلب على الانتاج وجود عدد أكبر من العاملين ، وتقسيما للعمل والمسئوليات حتى تتحقق سرعة الانتاج . وبحلول عام ١٩٠٨ ، أصبح الاخراج والممثل والتصوير وكتابة السيناريو والتحميض والطبع تخصصات منفصلة متساوية فى أهميتها ، وكان كل عامل من هؤلاء المتخصصين يعتبر نفسه جزءا من مؤسسة صناعية كاملة ، لم يكن لأى منهم الحق فى أن يرد اسمه فى التئترات ، فلم يكونوا الا موظفين ، وإى شهرة جماهيرية لأى منهم سوف تعنى الحصول على أجر أكبر ، بل أن معظم المخرجين والممثلين والمصورين الذين دخلوا الى عالم صناعة الأفلام كان ينتابهم نوع من الخجل لارتباطهم بهذه الصناعة ، أو كما لو أنهم اضطروا للعمل فيها لكسب العيش ، لذلك لم يكن أى منهم يفكر فى السينما كفن له إمكانياته الابداعية » .

إن هذه الملاحظة الأخيرة التى ساقها جاكوبز شديدة الأهمية ، فقد كان صانعو الأفلام الأوائل يشعرون بأنهم يصنعون نوعا من التسلية الرخيصة - ولقد كانت تلك هى الحقيقة فعلا - لذلك فقد تأخر نمو فن السينما عقدا كاملا . وكما يحدث دائما فى تاريخ فن السينما ، فإن قواعد الانتاج الجماهيرى الصارمة ، وتلبية الاحتياجات المتزايدة لانتاج الأفلام ، قد تركت انطبعا لدى صانعى الأفلام بأنهم يمارسون عملا يوميا قافيا ، وباستثناءات قليلة جدا ، فقد أدى ذلك الى قمع أى نوايا ابداعية أو تحرر فى الأفكار ، لم يكن هناك أية إثارة ثقافية أو ابداعية فى ذهن معظم صانعى الأفلام ، على عكس ما قد نتصور أحيانا عندما نفكر فى مولد فن السينما ، لأنه لم يكن أحد مهتما بالفعل بأن هناك فنا يولد ، لذلك ظلت صناعة السينما بين عامى ١٩٠٣ و ١٩١٢ ، تدور فى حلقة مفرغة من انتاج افلام متواضعة متشابهة .

ومع ذلك، فقد كان التنافس الاقتصادى بين شركات الانتاج المتصارعة عنيفا وقاسيا ، فعلى الرغم من أن توماس اديسون قد ادعى ملكيته لاختراع

كاميرا الصور المتحركة ، فإن عديدا من الشركات كانت تستعمل آلات مشابهة دون أن تسدد له أية حقوق ، وكانت هناك المثات من القضاء المتبادلة بين اديسون ومتنافسيه * ومن ناحية أخرى فقد توترت العلاقة بين الموزعين وأصحاب دور العرض ، فعندما كانت حقوق التوزيع وقوانينها ما تزال في طور الاعداد والتكوين ، وحين لم تكن شركات الانتاج تهتم بالحصول على مثل هذه الحقوق لأفلامها ، فقد كان أغلب الأفلام نوعا من الملكية العامة ، وكانت ممارسة سرقة النسخ وإعادة طبعها بشكل غير قانوني ممارسة عامة (تماما مثل الكتب قبل عام ١٨٩٣) * من الناحية النظرية، فقد كانت شركات الانتاج تملك بالطبع أفلامها التي تنتجها - وحتى النسخ المقلدة منها بشكل غير قانوني - ولكن لم يكن هناك من الناحية العملية أية معايير مهنية تضمن لهذه الشركات الحصول على حقوقها *

ليس في هذا ما يثيرنا ، لأن الأمر ذاته يتكرر فيما يحدث اليوم. داخل سوق تسجيلات الفيديو والشرائط الصوتية * لقد كان الأمر يشبه قانون البقاء للأقوى على طريقة داروين ، حيث من يمتلك القوة هو الذي يمتلك الحق في البقاء * وكانت الفترة بين ١٨٨٠ و ١٩٠٤ هي زمن « البارونات الفوس » الكبار في أمريكا ، ولم يكن غريبا أن تشهد تلك الفترة شخصا مثل جوزيف مكاي - أحد جواسيس اديسون - الذي كان متورطا في فضائح كبيرة مع الشركات المنافسة ، وهي الفترة ذاتها التي شهدت اضطرابات دورية على أيدي رجال الشرطة والحرس الوطني والجماعات العنصرية * وكما ينبغي لنا أن نتوقع ، فقد كان من الضروري أن تكون هناك محاولات مفسنة لتحويل الصناعة الوليدة من حالة التنافس الفوضوي على طريقة رأسمالية « دعه يعمل » إلى نظام أكثر عقلانية *

ومن الغريب أن السبب في هذا التحول تم على أيدي الجهتين الأكثر عداءا للسينما : المؤسسات الدينية والأحزاب السياسية اليمينية ، اللتين اعتبرتا « الصور الحية » في بدايتها مجرد بدعة لن يكتب لها أن تعيش طويلا . ولكن عندما تبين أن السينما ماضية في طريقها لتصبح قوة اجتماعية واقتصادية كبيرة ، بدأت هذه المؤسسات في الهجوم ، ففي بدايات عام ١٩٠٧ على سبيل المثال ، ظهرت افتتاحية صحيفة « شيكاغو تريبيون » المحافظة وواسعة الانتشار ، لتتهم « مسرح السنتات الخمسة » بأنه « يغازل » المشاعر الدينية للأطفال وأنه أثم كامل الشروط ، وأضافت الصحيفة : « من الملائم أن نواجههم بالقمع على الفور * انه لا يمكن الدفاع عنهم فهم أشرار لا خير فيهم » * لقد كانت القضية هي ذاتها القضية القديمة .

التي تعود إلى « جمهورية أفلاطون » عن حق الدولة في الرقابة . ولكن حقيقة أن السينما هي وسيط جماهيري ، ووسيلة تسلية ، بالإضافة إلى كونها شكلا فنيا - ووسيطا يمكن أن يتجاوز اللغة ليحقق التواصل مباشرة مع الحواس ، من خلال تحريك صور فوتوغرافية لما يبدو أنه واقع حقيقي - تجعل المسألة أكثر تعقيدا من أى مسألة أخرى عرفتتها الحضارة الغربية . (إنها المشكلة التي ازدادت تعقيدا بسيطرة الصورة على ثقافتنا المعاصرة ، من خلال التلفزيون والفيديو والوسائط التكنولوجية الأخرى) . لم تنظر صحيفة « تريبيون » وحلفاؤها إلى هذا التعقيد والعمق في المشكلة ، فقد ظل رجال الدين والوزراء ورجال الأعمال والسياسيون في أمريكا كلها ينظرون إلى السينما على أنها مفسدة لأخلاق الشباب وتهديد لأخلاقيات المجتمع ، ومع ذلك فقد كانت المسألة عندئذ ذات بعد اقتصادي أكثر من كونها قضية أيديولوجية . فلأن السينما قد أصبحت بين عشية وضحاها صناعة تسلية جماهيرية واسعة الانتشار ، كان هذا سببا في التناقض العاد للعائلات المالكة للكنائس ومسارح الفودفيل في أنحاء أمريكا . لقد كان الموقف مشابها لما حدث عندما ظهر التلفزيون على نحو مفاجئ ، ليصبح منافسا رهيبا للسينما في أواخر الأربعينيات ، ففى الحالين فكرت المؤسسات القديمة في فرض عقوبات اجتماعية واقتصادية على المؤسسات الوليدة ، ولكن السينما مثلها مثل التلفزيون عاشت ، ولم يؤثر فيها محاولة لصق مثل هذه الاتهامات الأخلاقية بها .

شركة تسجيل حقوق الأفلام

أثارت اتهامات المحافظين شركات صناعة الأفلام في تلك الحرب العشواء ، وكان هذا سببا في اتحاد الشركات الكبرى تحت قيادة شركة يوجراف اديسون لتكوين رابطة لحماية صناعة السينما ، تحت اسم « شركة تسجيل حقوق الأفلام » في ١٨ ديسمبر ١٩٠٨ . (لقد كان من الضروري على أية حال أن تقوم الشركات الصغرى بالاندماج لتكوين شركات أكبر ، لتظل قادرة على الاستمرار في عالم الصناعة والتجارة) . ولكي تضمن استمرار سيطرتها على السوق ، قامت الشركات الأمريكية الكبرى لتوزيع الأفلام الأجنبية (اديسون - يوجراف - ايسمان - كالم - بوليسكوب - لوبين - ستار فيلم - الاخوان باتيه - أوبتيكال كلاين) ، بالمساهمة المشتركة في تسجيل حقوق الأفلام وتقنيات صناعة السينما ، لهذا وقعت عقدا بالاحتكار مع شركة ايستمان كوداك لتزويد السوق بالأفلام الخام ، كما فكرت شركة تسجيل حقوق الأفلام - والتي عرفت باسم « اتحاد الصناعة » - بالتحكم في جميع مراحل صناعة الأفلام ، من خلال

إصدار تراخيص لضمان الحصول على حقوق التوزيع والعرض . وبدون هذه التراخيص لم يكن مسموحاً ببيع أو تداول الأجهزة السينمائية ، كما أن الفيلم الخام لا يمكن بيعه الا لمنتجين حاصلين على مثل هذه التراخيص . كما تم تحديد أسعار تأجير الأفلام وتحديد حصص استيراد الأفلام الأجنبية ، منعا للمنافسة مع الأفلام الأمريكية ، بالإضافة الى ضرورة حصول أصحاب دور العرض على تراخيص بذلك . كما شهد عام (١٩١٠) انشاء « الشركة العامة للسينما » التي ضمت الموزعين المرخص لهم ، وقد كان هذا هو العام الذي وصل فيه عدد المتفرجين في الولايات المتحدة الى ٢٦ مليون شخص كل أسبوع . وعلى الرغم من أن شركة تسجيل حقوق الأفلام تمثل احتكاً واضحاً في الممارسة والنوايا ، فانها ساعدت على تأسيس صناعة السينما الأمريكية في فترة شهدت نمواً وتطوراً غير مسبوق ، وذلك لأنها ساهمت في تحديد معايير العرض السينمائي ، وزادت من كلمة التوزيع ووضعت نظاماً للأجور في قطاعات السينما الثلاثة : الانتاج والتوزيع والعرض . علاوة على ذلك ، ففي تلك الأيام التي لم يكن من الممكن فيها الحصول على صورة واضحة على الشاشة ، وتحقيق التزام بين الكاميرات وآلة العرض ، فإن منتجي الشركة صنعوا أفضل أفلام تحت هذه الظروف ، بسبب احتكارهم لأفضل الآلات ، وأجود أنواع الفيلم الخام . كانت أفلام الشركة - بشكل عام - جافة ولا يبدو فيها أثر إبداعي على مستوى السرد ، لكنها كانت تضمن لمشاهديها درجة من الكفاءة التقنية . لم يكن يستطيع تحقيقها أو مجاراتها الا القليلون من منتجي هذه الفترة . لهذا السبب ، ويفضل « الشركة العامة للسينما » في ضمان توزيع الأفلام داخل الأسواق الأمريكية ، فإن عديداً من الموزعين الأجانب اضطروا للتعامل مع شركة حقوق الأفلام على الرغم منهم ، ولو كانت الأمور سارت على نفس الوتيرة ، فانه كان ممكناً لهذه الشركة أن تحتكر صناعة الفيلم احتكاراً تاماً في الولايات المتحدة ، وفي قسم كبير من العالم الغربي ، مع حلول ١٩١١ أو ١٩١٢ ، لكن اتحاد الشركات المنتجة قاوم هذا الاحتكار من جانب الموزعين ودمره في النهاية ليمهد الطريق لصناعة السينما كما نعرفها اليوم .

يمكننا القول ان « شركة حقوق الأفلام » ، وممارساتها العنيفة في اقضاء أية منافسة ، كانت هي السبب أيضاً في تراجع نشاطات الشركة ، فبعد البداية أبدى الموزعون المستقلون مقابمة لهذا الاحتكار (بلغ عددهم عام ١٩٠٩ حوالي عشرة موزعين أو أكثر) ، كما قاوم هذا الاحتكار أيضاً أصحاب دور العرض ، الذين كان يبلغ عددهم بين ٢٠٠ و ٢٥٠٠ ، وقد اتحد هؤلاء معاً في يناير ١٩٠٩ ليكونوا شركة خاصة

بالتوزيع والعرض التي أطلق عليها « الاتحاد المستقل لحماية السينما » - والتي أعيد تنظيمها في خريف هذا العام تحت اسم « التحالف الوطني للسينما المستقلة » - والتي كانت تقدم الدعم المالي والقانوني ضد شركات الاحتكار . كما تأسست أيضا « شركة توزيع وبيع الأفلام » لتمارس دورا فعالا وقويا ضد الاحتكار منذ بداية تكوينها في مايو ١٩١٠ - بعد ثلاثة أسابيع من التفكير في « الشركة العامة للسينما » - وفي النهاية استطاعت هذه الشركة أن تقدم خدماتها لسبعة وأربعين مركزا للتوزيع والبيع في ٢٧ مدينة . وطوال عامين تقريبا استطاع المستقلون أن يواصلوا مقاومتهم للاحتكار من خلال هذه الشركة ، التي انقسمت الى معسكرين متنافسين في ربيع ١٩١٢ : « شركة ميوتوال للسينما » التي تقوم بالتوزيع لمنتجين مستقلين مثل « تان هاويز » ، « جومون » ، « شركة تصنيع الفيلم الأمريكية » ، « اكليز » ، « سولاكس » ، « ماجستيك » ، « لوكس » ، و « كوميت » ، وذلك بمعدل حوالى ٢٠ فيلما من مقاس البكرة الواحدة كل أسبوع ، أما الشركة الثانية فكانت شركة « يونيفيرسال لتصنيع الفيلم » التي كانت تقوم بالتوزيع « لشركة نيويورك للسينما » ، و « الشركة المستقلة للسينما » ، و « باورز » ، و « ركس » ، و « شامبيون » و « ريبابلك » ، و « نيسطور » . ومن خلال محاكاة « شركة حقوق الأفلام » استطاع المستقلون منافسة شركات الاحتكار ، من خلال ربط عمليات الإنتاج والتوزيع والعرض وإصدار التراخيص ، لذلك استطاعوا الحصول على ٤٠٪ من سوق السينما الأمريكية . كانت أفلامهم ذات البكرة الواحدة من نفس النوعية السائدة في تلك الأيام ، ولكن المستقلين الجدد في عالم الصناعة مثل **وليم فوكس (١٨٧٩ - ١٩٥٢)** صاحب شركة « نيويورك الكبرى » لتأجير الأفلام ، و **أدولف زوكور (١٨٧٣ - ١٩٧٦)** صاحب شركة « **موشل السينما المشاهير** » ، سوف يمكنهما تحقيق ثورة في عالم صناعة الأفلام ، عندما أصبح المنتج الأساسى لهما هو فيلم طويل من بكرات متعددة ، وهو الأمر الذى جعل « شركة حقوق الأفلام » تزداد عنادا في إنتاج أفلام البكرة الواحدة على نحو متسرع ، مما كان يؤذن باختصارها ويسرع بأقولها .

لقد تأسس طول الفيلم كبكرة واحدة على الاعتقاد بأن الجمهور لن يستطيع صبرا على أن يجلس ساكنا أطول من تلك الفترة ، ولقد كان حقيقيا بالطبع أن أغلب مشاهدى السينما آنذاك كانوا من العمال غير المتعلمين ، وكان أغلبهم من المهاجرين الذين لا يتحدثون الانجليزية ، والذين لا يملكون القدرة على القراءة والكتابة . ولكن الحقيقة العلمية تؤكد أنه ليست هناك علاقة بين وسائل المعرفة البصرية ووسائل المعرفة اللغوية ،

علاوة على ذلك ، فقد كانت هناك أشياء أخرى فى التجربة الإدراكية الإنسانية تتجاوز الفكرة السطحية عن أن مشاهدة السينما ليست الا عرض الأفلام فى حجرة مظلمة . لكن الأمر الأكثر أهمية هو أن النظام الكامل لشركة حقوق الأفلام ، والتراخيص التى كانت تصدرها ، تعتمدان اعتمادا صريحا على منع صناعة أو توزيع أفلام تتجاوز البكرة الواحدة . ولأن المصادر الرئيسية لحاويات الأفلام الأولى كانت الروايات والمسرحيات فإن الأفلام المقتبسة عنها تبدو نوعا من التشويه عندما تتحول الى فيلم لا يتجاوز زمنه ١٥ دقيقة مثل فيلم « الملك لير » (١٩٠٩) ، و « العاصفة » (١٩١١) وخمس من روايات ديكنز وثلاث من أوبرات فلانجر وأفلام مثل « الخطاب القرمزى » (١٩٠٩) و « دار الغرور » (١٩١١) و « بن هود » (١٩٠٧) ، وذلك على الرغم من أن أغلب انتاج هذه الفترة تناول أيضا موضوعات جماهيرية . وعندما تم انتاج أفلام أكثر طولا ، مثل الفيلم ذى البكرات الخمس « حياة موسى » (١٩٠٩) الذى أخرجه ستيوارت بلاكتون وفيلم « الايمان » (١٩١٠) ذى البكرتين من اخراج جريفيث (كان المنتجان تابعيين لشركة حقوق الأفلام وهما شركة فيتاجراف وبيوجراف) ، فإن نظام التوزيع ظل على حاله ، فقد كانت الشركة تقوم بتأجير الفيلم لأصحاب دور العرض بكرة كل أسبوع ، مما أدى الى أثر فادح على احساس الجمهور باستمرارية الحدث فيها . وفى تمرد واضح على تلك الطريقة ، فإن عديدا من اصحاب دور العرض كانوا يحتفظون بالبكرات دون ارجاعها ليقوموا بعرضها فى حفلة واحدة ، وهو ما أدى بشركة حقوق الأفلام الى توزيع الفيلم الثانى « لجريفيث » ذى البكرتين ه اينوش آودن » (١٩١١) كفيلم واحد متكامل .

فجر الفيلم الروائى الطويل

اكتسب الفيلم الروائى الطويل الكون من عدة بكرات قبولا جماهيريا عاما عام (١٩١١) ، مع عرض فيلمين أوروبيين : « الصليبيون » ذى البكرات الأربع ، و « جعيم دانتى » ذى البكرات الخمس ، ولكن الفيلم الذى حقق نجاحا ساحقا كان الفيلم الفرنسى « الملكة اليزابيث » (١٩١٢) من اخراج ميركاتون ، والذى يبلغ طوله ثلاث بكرات ونصفا ، وقامت ببطولته ممثلة المسرح الشهيرة « سارة برنار » وهو الفيلم الذى أقنع رجال صناعة السينما الأمريكية بنجاح عرض الأفلام الروائية الطويلة فى أمريكا . كان فيلم « الملكة اليزابيث » من انتاج شركة « الفيلم التاريخى » ، ولم يكن الا « مسرحية مصورة » بالمعنى الأسوأ للكلمة (كما سوف يتضح لاحقا عند مناقشة « أفلام الفن ») ، لكنه حقق نجاحا ماليا كبيرا للمستورد

أدولف زوكور ، حتى أنه استطاع أن يؤسس شركة « الممثلين المشهورين » للانتاج ، من خلال عائداته من هذا الفيلم (ويقال أنه كسب ٨٠ ألف دولار من خلال استثمار ١٨ ألف دولار فقط) .

تزايد انجذاب رجال صناعة السينما الأمريكية لانتاج الفيلم الروائي الطويل في ربيع (١٩١٣) ، عندما استطاع الفيلم الروائي الإيطالي « كوفاديس » (إتي إين) ، ببيكراته التسع ومشاهد الضخمة ، تحقيق نجاح هائل داخل الأسواق الأمريكية . كان هذا الفيلم ، الذي أخرجه اريكو جواد زوني (١٨٧٦ - ١٩٤٩) ، يحتوي على مشاهد حشود هائلة من الممثلين ، ومؤثرات خاصة مميزة ، جعلت الجمهور منجذبا تماما خلال فترة عرضه التي تزيد على مساعتين ، وأثبت للمنتجين الأمريكيين أنه لا مجال للشك في أن مستقبل السينما يكمن في جانب مهم منه ، في الفيلم الروائي الطويل . كما قام فيلم « كوفاديس » بتأسيس قاعدة مهمة غير مسبقة ، فقد انصرف عرضه الأول على دور العرض الفاخرة وليس مسارح الستينات الخمسة (النيكل أوديون) ، وهي السياسة التي سوف يتبعها « جريفيث » فيما بعد في أفلامه الطويلة . وهكذا انجذب جمهور جديد أكثر ثراء وثقافة للسينما الأمريكية وهو الأمر الذي لم يتحقق منذ ولادة السينما . وكان النجاح العالمي لفيلم « كوفاديس » كبيرا ، إلى درجة أنه جعل إيطاليا تضع يدها على قسم كبير من سوق السينما العالمية حتى اندلعت الحرب الأولى . وهكذا شهدت بدايات عام (١٩١٤) فيلما تاريخيا آخر من اثنتي عشرة بكرة ، حقق نجاح تجاريا هائلا ، وهو فيلم « كابيريا » . من إخراج جوفاني باستروني (١٨٨٣ - ١٩٥٩) . لقد سبق « كابيريا » ملاحم جريفيث البطيئة ، في استخدام الحركة الحرة للكamera ، والمناظر الضخمة المعقدة ، وطرائق السرد السينمائي ذات البناء المتناسك . وفي الحقيقة ، أنه من المحتمل أن جريفيث قد شاهد هذه الأفلام الإيطالية ، أثناء صنعته لفيلم « جوديث من بيتوليا » (١٩١٣) « ومولد أمة » (١٩١٥) .

لقد تأثر قطاع كبير من جمهور السينما بالأفلام الإيطالية ذات المناظر الفخمة ، وهو ما خلق مسبقا محموا داخل صناعة السينما الأمريكية تجاه تقليدها ، في تحد واضح للشكل المحافظ الذي لم تغيره « شركة حقوق الأفلام » في انتاجها لأفلام من بكرة واحدة أو بكرتين . كانت هناك في البداية صعوبات في توزيع الأفلام الروائية الطويلة ، فبسبب تكاليف الانتاج العالية كان المنتجون يقاومون مثل هذا النوع من الأفلام ، لأنهم كانوا يضعون تسعيرة صارمة لسعر كل قسم من الفيلم . ولكن بحلول عام (١٩١٤) ، وبأشياء تحالف « موزعي الأفلام الأمريكيين » ، بدأ نظام جديد في موازنة سعر تأجير الأفلام مع تكاليف الفيلم الخام وعوائد شبكات

التذاكر ، (من الشركات الأولى التي تبنت هذا النظام « باراماونت » ، و « وارنر » و « شركة الفيلم العالمية ») ، وهو ما أفتح المنتجين في النهاية بأن الأفلام الروائية الطويلة لها ميزات اقتصادية تتفوق بها على الأفلام القصيرة . وتعلم أصحاب دور العرض سريعا أن الأفلام الطويلة يمكن أن ترفع من سعر التذكرة ، وتحقق عددا أكبر من أسابيع العرض ، بالإضافة إلى أن عرض فيلم واحد طويل يسهل طرائق الاعلانات الأقل تكلفة من البرامج التي تحتوى على عدة أفلام قصيرة . ومن الناحية الصناعية ، فقد وجد المنتجون أن استثمار رأسمال أكبر في الأفلام الطويلة تقابله مبيعات أكبر للموزعين ، الذين كانوا يدورهم يريدون أنه ينالوا نصيبهم من الأرباح عند بيعهم الأفلام لدور العرض ، وهكذا استطاعت صناعة السينما بنشاطاتها المختلفة أن تعيد تنظيم نفسها بسرعة بالتركيز على إنتاج الأفلام الطويلة، التي مازال ينظر لها الجمهور حتى اليوم على أنها السلعة الرئيسية في عالم صناعة الأفلام .

كان الفيلم الروائي (المتصارف عليه آنذاك باحتوائه ٤ بكرات أو أكثر) سببا في أن تصبح السينما فنا محترما من وجهة نظر الطبقة المتوسطة ، لأنها استطاعت أن تقدم شكلا فنيا مشابها لذلك الذي يقدمه المسرح التقليدي ، وصالحا لاقتباس المسرحيات والروايات التي تثير اهتمام الطبقة المتوسطة . وفي الفترة السابقة ، كانت شركات الإنتاج خلال العقد الأول من القرن تنظر لنفسها على أنها تقوم بتصنيع تسليمة رخيصة لجمهور واسع غير متملم ، بل إن « شركة حقوق الأفلام » قد وضعت لهذا المفهوم في صناعة الأفلام نظاما صارما خلال السنوات الخمس التي سيطرت فيها على الصناعة ، وهكذا لم يجد جمهور الطبقة المتوسطة في تلك الأفلام القصيرة ما كان يطمح إلى أن يراه على الشاشة ، لذلك فإنه فضل أن يبقى في المنزل ليقرأ أو كان يذهب للمسرح ، وهو الأمر الذي استثمر خطره مخرجون قلائل دخلوا آنذاك إلى عالم صناعة الأفلام - من أهمهم جريفيث - كانوا ينظرون إلى الوسيط الفني الجديد على أنه وسيلة جادة للتعبير الفني، لذلك كان بزوغ الفيلم الروائي الطويل شبيها بانفتاح جديد أمام إمكانات طرائق السرد السينمائي الأكثر تعقيدا ، كما أتاح لصناع الأفلام وسيلة لتحقيق أعمال فنية جادة ، لذلك كانت الأفلام الروائية الطويلة سببا في أن تكسب السينما على مستوى الكم والكيف مما . وعلى الرغم من أن الأفلام الطويلة كانت تحتاج إلى زمن أطول ، وميزانية أضخم ، وعناية أكبر من الأفلام القصيرة ذات البكرة أو البكرتين، فإن نجاحها جماهيريا فيلما بعد فيلم قد أتاح لصناعة السينما تأسيس

معايير تقنية جديدة ، ونظم للإنتاج أكثر احكاما ، لتصبح تلك هي ميدان المنافسة الرئيسي في مجال صناعة السينما •

فمن أجل تحقيق التلاؤم مع الشكل الجديد للأفلام ، والتنوعية الجديدة للجمهور ، كان من الضروري أن ينتشر نوع جديد من دور العرض السينمائية في كل أنحاء البلاد ، كان أولها هو سينما « ستراند » ذات الثلاثة آلاف والثلاثمائة كرسي، التي أنشأها ميتشل ل. ماركس في قلب منطقة بروود واى في مانهاتن عام (١٩١٤) ، ولم يعد مألوفاً تحويل المخازن والبديرومات الى دور عرض ذات مقاعد خشبية ، فقد كانت دور العرض الجديدة تجسيدا لما يسمى « قصور الأحلام » الضخمة والفخمة التي سيطرت عليها ستوديوهات هوليوود الكبرى في العشرينيات • لقد كانت سينما « ستراند » على صييل المثال تحتوى على مستويين لجلوس المتفرجين ، ومدخل من الرخام ، والستائر ، وثريرات البلور ، والسجاجيد الناعمة ، والعديد من الغرف الصغيرة لجلوس العائلات ، ومكان لأوركسترا من ثلاثين عازفاً ، وآلة أودغن شديدة الضخامة — كل ذلك مقابل سعر التذكرة الذى كان مرتفعاً آنذاك ، إذ كان يبلغ ثمنه خمسة وعشرين سنتاً • وبسبب تلك الفخامة فقد كان على دور العرض الفاخرة أن تقدم عروضاً لأفلام روائية تجذب الجماهير لكي تحقق دخلاً مناسباً • وبحلول عام (١٩١٦) كان هناك ما يزيد على واحد وعشرين ألفاً من دور العرض الضخمة في أنحاء أمريكا ، وكان ذلك ايذاناً بنهاية عصر دور العرض ذات الستات الخمسة (نيكل أوديون) ، وبداية نظام استوديو هوليوود •

بزوغ نظام النجوم

كانت محاولة « شركة حقوق الأفلام » لاحتكار صناعة السينما ، من خلال تسجيل حقوق الانتاج والتوزيع وتراخيص العرض ، تقوم على نفس الأسس التي تشبه تجربة اديسون مع الفونوجراف • لذلك فقد فشلت في التنبؤ بالانتشار الهائل ، واتساع نطاق سوق الأفلام ، خاصة مع تزايد مقاومة المستقلين ، ومع الامكانيات الجديدة الضخمة التي أتاحتها الفيلم الروائي الطويل • لكن هناك أيضاً جانباً آخر من صناعة السينما أساءت شركة حقوق الأفلام تقدير قوته وأهميته في وضع سياسات التسويق ، وهو « نظام النجوم » الذى كان شبيهاً بالنظام الموجود في عالم صناعة المسرح ، ويتضمن خلق واستغلال الشهرة الجماهيرية للممثلين الرئيسيين — أو النجوم — لتحقيق ازدياد الطلب على الأفلام • لقد كان منتجو « شركة حقوق الأفلام » يخافون في البداية من استخدام الاسماء

الحقيقية للممثلين والممثلات والمخرجين ، وذكرها في تترات أو اعلانات الأفلام ، لأن ذلك قد يحقق لهم شهرة جماهيرية تشجعهم على طلب زيادة أجورهم . لهذا السبب فقد كان أكثر الممثلين والممثلات شهرة معروفين لدى الجماهير باسماء الشخصيات التي يقومون بتمثيلها في الأفلام ، (لقد كان اسم ماري بيكفورد هو ماري الصغيرة) ، أو ربما أيضا باسماء الشركات التي يظهرن في أفلامها ، (فقد كانت فلورانس لورانس معروفة باسم « فتاة بيوجراف ») ، على الرغم من أن المنتجين كانوا يتلقون طوفانا هائلا من طلب المعلومات حول ممثلهم الرئيسي ، ومع ذلك فقد ظهرت في عام (١٩٠٩) مقالات حول شخصيات مثل « بن تودين » و « بيرل وايت » و « ماري بيكفورد » في العديد من الصحف المهمة بالسينما . كما قام المنتج « كارل لايل » (١٨٧٦ - ١٩٣٩) عام (١٩١٠) باجتذاب « فلورانس لورانس » من « شركة بيوجراف » الى « الشركة المستقلة للأفلام » ، واستطاع من خلال مقامرات سينمائية ناجحة أن يحقق لها أول نجومية عالية في عالم صناعة السينما .

فبعد التعاقد معها مباشرة قام « لايل » بتوزيع تقارير صحفية لا تحلل توقيتا ، تشيع خبر موتها مستخدما اسمها الحقيقي للمرة الأولى ، ليبدأ بعدها في حملة اعلانية واسعة الانتشار لنفي تلك القصة على أنها « كذبة سوداء » أطلقتها « شركة حقوق الأفلام » لكي تغطي على حقيقة أن « فلورانس لورانس » قد انتقلت الى « الشركة المستقلة » . ولكي يزيد الأمر تأكيداً فإن « لايل » وعد بأن يقوم « كينج باجوت » الممثل الأول في الشركة (كانت تلك هي المرة الأولى أيضا التي يظهر فيها اسمه الحقيقي في الدعاية) سوف يرافق الأنسة لورانس الى مساندة لويس لحضور افتتاح أول أفلامهما للشركة المستقلة . ولقد كاد يحدث ما يشبه الشغب عندما احتشد نصف سكان المدينة في محطة القطار ، ليحظوا برؤية « فتاة بيوجراف » السابقة وهي ما تزال على قيد الحياة . وكان هذا هو الميلاد الأول لنظام النجوم . ولقد أتمتت طريقة « لايل » في الدعاية للممثلين مثل «فلورانس لورانس» و «كينج باجوت» نجاحا كبيرا ، حتى ان المنتجين المستقلين سرعان ما وضعوا سياسات مشابهة للدعاية لنجومهم ، بل ان « شركة حقوق الأفلام » بدأت أيضا في استخدام نفس الطريقة من الدعاية على الرغم من أنها لم تنجح في الاثارة التي حققها منافسوها . وبحلول عام (١٩١١) كانت شركات « فيتاجراف » ، و « لوبين » ، و « كاليم » قد بدأت بالفعل في الدعاية لممثلها ، أما شركة « بيوجراف » فقد أثبتت مقاومة لتلك الطريقة لفترة طويلة ، لكنها انتهت للرضوخ في عام (١٩١٣) ، وبدأت في اعلان أسماء ممثليها ومخرجها الرئيسى د . و جريفيث الذي

سوف يحقق شهرة كبيرة في الأعوام التالية. وهكذا قامت شركات الإنتاج على نحو مفاجئ، بإغراق الجمهور بوسائل العناية المختلفة، من الصور الفوتوجرافية والضوء الحائطية وبطاقات البريد ومجلات السينما، التي تقوم جميعها بترويج صور النجوم المحبوبين، وسرعان ما بدأت النجومية في اكتساب أبعاد أسطورية، سوف تصبح فيما بعد هي القاعدة الأساسية للإنتاج السينمائي الأمريكي طوال خمسين عاماً.

الاتجاه إلى «هوليوود»

كان المسرح الرئيسي الذي دارت عليه أحداث تلك الخمسين عاماً هو إحدى ضواحي لوس أنجلوس (لم تكن آنذاك المدينة الصناعية صغيرة)، وهي الضاحية المعروفة باسم **هوليوود**، وذلك لأن حركة حجرة جماعية لشركات الإنتاج بدأت من الشرق إلى الغرب ما بين عامي (١٩٠٧ و ١٩١٣). وربما لا تبدو لنا واضحة تماماً تلك الأسباب التي دعت صناعة متكاملة على الشاطئ الشرقي لكي تتحرك بشكل كامل إلى كاليفورنيا الجنوبية خلال تلك السنوات، ومع ذلك فإنه يمكن لنا أن نعطي الخطوط العامة لتلك الظاهرة على نحو واضح، ففي الفترة التي شهدت الانتشار الواسع لدور عرض «النيكل أوديون»، كان ضرورياً العمل على تزويد هذه الدور بعشرين أو ثلاثين فيلماً جديداً كل أسبوع، وهو ما فرض أن يتم الإنتاج من خلال برنامج سنوي موضوع سلفاً، وهي البرامج التي لم يكن متاحاً تنفيذها - حيث كان التصوير يتم في مواقع خارجية ومن خلال ضوء الشمس المتاح - في الأحياء المجاورة لنيويورك أو شيكاغو، حيث بدأت صناعة السينما قريبة من المجال الذي يمكن لها فيه الاستفادة من خبرة رجال المسرح والفنيين العاملين فيه، لهذا فإن بعض شركات الإنتاج بدأت منذ عام (١٩٠٧) في البحث خلال فترات الشتاء عن مناطق أكثر دفئاً لكي تستمر في تنفيذ برامجها على مدار العام. وسرعان ما تكشف للمنتجين أنهم يحتاجون مركزاً صناعياً جديداً يتميز بالعنصر الدافئ المعتدل، والتنوع في المناظر الطبيعية، وبعض المزايا الأخرى مثل إمكانية الحصول على ممثلين مناسبين. ولقد قامت بعض شركات الإنتاج ببعض محاولات للتصوير في مواقع مختلفة مثل فلوريدا أو تكساس أو نيو مكسيكو، وحتى في كوبا، ولكن نهاية المطاف لصناعة السينما الأمريكية كانت **هوليوود**. ومن المعتقد أن ابتعاد كاليفورنيا الجنوبية عن سلطة «شركة حقوق الفيلم» واحتكاراتها التي تتركز في نيويورك، واقتراب كاليفورنيا الجنوبية من الحدود المكسيكية، كانا السبب في أن المنتجين المستقلين نظروا إلى هذه المنطقة على أنها ملاذ مناسب لعملهم.

ولكن الشركات الأعضاء في « شركة حقوق الانتاج » مثل « سيليج » ، و « كاليم » و « بيوجراف » و « ايساناي » كانت بدورها قد أسست مراكز لها في المنطقة ذاتها للميزات التي سبق ذكرها (يقدر مكتب استطلاع الطقس في الولايات المتحدة أن الأيام المشمسة في تلك المنطقة تبلغ حوالي ٣٢٠ يوما كل عام ، لذلك فإن من الممكن استخدام المنطقة لكل أنواع التصوير حتى التصوير الداخلي ، الذي يمكن تحقيقه في الأماكن المفتوحة باستخدام ستائر دقيقة توضع فوق موضع التصوير لكي تغطي الظلال) ، بالإضافة إلى تلك الطبيعة المتنوعة الموجودة في دائرة قطرها ٥٠ ميلا حول هوليوود ، والتي تشمل الجبال والأودية والبحيرات والغابات وسواحل البحر والصحراء ، حتى انه يمكن تصوير مشهد يفترض أن يدور في البحر المتوسط بالعثور على منطقة مشابهة على ساحل المحيط الهادي . كما أن حديقة جريفيث يمكن أن تقوم مقام غابات الألب بوسط أوروبا . ومن العناصر التي جذبت صناعة السينما الأمريكية إلى لوس أنجلوس هو أنها كانت تضم مركزا للمسرحيين المحترفين ، ولانخفاض الضرائب بها ، ولوجود الأرض ، والأيدي العاملة الرخيصة مما سهل على شركات الانتاج الوافدة أن تشتري عشرات الآلاف من الأفدنة بسعر مناسب لإقامة الاستوديوهات الخاصة بها . وبين عامي ١٩٠٨ و ١٩١٢ ، انتقل العديد من المنتجين المستقلين للاستقرار نهائيا في هوليوود ، كما أن بعض الشركات التي تشتملها « شركة حقوق الأفلام » بدأت في تطوير أفلامها هناك ، على أساس موسمي ، فعلى سبيل المثال ، قام جريفيث لأول مرة باصطناع طاقم من « شركة بيوجراف » ، ليتجه غربا في شتاء ١٩١٠ ، واستمر على هذا المنوال كل عام ، حتى ترك « شركة بيوجراف » في عام ١٩١٣ ليعمل على مدار العام في كاليفورنيا الجنوبية مع شركة « ميوتوال » المستقلة .

اعادة تنظيم الصناعة وتزايد دور مديري الاستوديوهات

بحلول عام ١٩١٥ ، كان هناك ما يقرب من خمسة عشر ألفا من العاملين في صناعة السينما في هوليوود ، كما تركز فيها حوالي ٦٠٪ من إجمالي صناعة السينما الأمريكية ، وقد ذكرت « مجلة فارايتي » خلال ذلك العام أن رأس المال المستثمر قد تجاوز ٥٠٠ مليون دولار . ولأن « شركة حقوق الأفلام » لم يكن لديها الا خبرة ضعيفة بعالم الصناعة والتجارة ، فقد توقفت جزئيا عن الانتاج منذ عام ١٩١٤ ، لتتحل نهائيا عام ١٩١٨ ، كنتيجة لتطبيق قانون منع الاحتكار ، الذي وضعته حكومة الرئيس ويلسون عام ١٩١٢ ، لذلك برز دور المستقلين في امتلاك شركات

الانتاج الكبرى ، وتدفقت لديهم الأموال بفضل تحويلهم لانتاج الأفلام الروائية الطويلة ، مثل شركة « لاسكي والممثلين المشهورين » (التي أصبحت شركة « باراماونت » عام ١٩٣٥) ، وشركة « باراماونت للتوزيع » عام ١٩١٦ ، وشركة أفلام « يونيفرسال » التي أسسها « كارل لايل » عام ١٩١٢ ، بلمنج شركات « المستقلة » و « باوارز » و « ركس » و « شامبيون » و « بيزون » ، كما تأسست شركة أفلام « جولدوين » عام ١٩١٦ على يد صامويل « جولدفيش » ، الذي أصبح اسمه فيما بعد « صامويل جولدوين » (بالاشتراك مع « آرشيبالد سيلوين » ، كما قام « لويس ب . مايو » بتأسيس شركة أفلام « مترو » عام ١٩١٥ وشركة أخرى تحمل اسمه عام ١٩١٧ ، وتأسست شركة أفلام « فوكس » (التي أصبح اسمها عام ١٩٣٥ « فوكس للقرن العشرين ») على يد « وليم فوكس » عام ١٩١٥ . وبعد الحرب العالمية الأولى تأسست شركة أخرى مثل « ليو » (وهي المؤسسة الأم لشركة « م.ج.م » التي نشأت باتحاد « مترو » و « جولدوين » و « ماير » عام ١٩٢٤) . كما قامت شركة أخرى تقدم تسهيلات الانتاج مثل « الشركة الوطنية الأولى للأفلام » عام ١٩٢٢ ، وشركة « اخوان وارنر » (هاري والبرت وجاك وسام) عام ١٩٢٣ ، وشركة « الأفلام كولومبيا » التي تأسست عام ١٩٢٤ على يد هاري وجاك كون . لقد كانت هذه المؤسسات - كما توضح أسماؤها - هي العمود الفقري لنظام الاستوديو في هوليوود ، كما تميز القائمون على العمل بها بخصائص مشتركة مهمة . فأولا وقبل كل شيء ، كانوا قادمين من صناعة السينما كموزعين وأصحاب دور عرض ، قاوموا فيما مضى احتكار الشركات القديمة ، ونبشوا باظافهم طريقهم نحو القمة من خلال عبقريتهم في الاستقلال الاقتصادي خلال فترة ما بعد ازدهار الأفلام الروائية الطويلة ، ومن خلال دمج شركات الانتاج وتأسيس شركة قومية للتوزيع ، وبامتلاك سلسلة طويلة من دور العرض في كل أنحاء أمريكا . لقد كانت رؤيتهم لصناعة السينما تدور حول نموذج تجارة التجزئة ، بل لقد كان أغلبهم في الأصل تجارا صفارا قاموا بالدخول لعالم صناعة السينما خلال العقد الأول لهذه الصناعة ، حين لم تكن هناك قواعد تنظمها ، وحين كانت الرغبة الوحيدة للعاملين بها هي تحقيق الربح السريع ، لكنهم تحولوا من كونهم أصحاب دور العرض ذات البنسات الخمسة ، لكي يصبحوا « صناعا » لأفلامهم ، ثم منتجين موزعين ، وأخيرا أصبحوا يمتلكون ويديرون استوديوهات هوليوود .

لم تكن محض مصادفة أن يكون هؤلاء جميعا من الجيل الأول لمهاجرين يهود ، لم يحصل أغلبهم على تعليم رسمي ، بينما كان اليهود

في الغالبية الساحقة منه مؤلفا من البروتستانت والكاثوليك ، لقد أصبحت تلك المسألة قضية مثارة خلال العشرينيات عندما أصبحت الأفلام وسيلة اتصال جماهيرية ، وجزءا من حياة كل مواطن أمريكي ، وعندما أصبحت هوليوود هي المعهد الرئيسي لتصدير الثقافة الى العالم • (على سبيل المثال فان « ولیم فوكس » كان يقوم بنفسه بمراجعة كل صغيرة وكبيرة في الأفلام التي ينتجها ، حتى انه كان يقوم بتصحيح وإعادة كتابة كل كلمة يحتويها الفيلم ، ومن المصادفات الساخرة أن « فوكس » قد توقف عن الدراسة في سن الحادية عشرة ليمح عن عمل ، ويساعد عائلته (الكبيرة) • كان عام ١٩١٤ حاسما بالنسبة لصناعة السينما الأمريكية ، فقد تحقق انتصار الفيلم الطويل على أفلام البكرة الواحدة أو الميكترين ، التي لم تعد موجودة الا في أفلام التحريك أو الجرائد السينمائية وبعض مسلسلات الأفلام • (سوف تدور الدائرة لتنتصر الأفلام القصيرة مرة أخرى ، عندما يظهر عبقرة السينما الكوميدي ، كما سوف نشر في الفصل السادس) • لقد تزامن ذلك مع الازدهار الاقتصادي في أمريكا بسبب اندلاع الحرب في أوروبا ، وإذا كانت التكاليف قد زادت فان الأرباح زادت أيضا ، لتنمو الصناعة في كل الاتجاهات ، ولتشهد ثراء البعض وفلاس البعض الآخر • لقد استطاعت بعض الشركات - ومن أهمها « باراماونت » التي كانت تؤمن بالمستقبل - أن تصبح أكثر ازدهارا وقوة ، أما الشركات الأخرى التي ظلت محصورة في إنتاج الأفلام القصيرة ، فقد انتهت الى الانهيار ، مثل شركات كانت رائدة فيما مضى من الزمن ، والتي كانت تعمل تحت ادارة « شركة حقوق الأفلام » ، بينما اتحدت شركات أخرى لتبدي المقاومة لفترة قصيرة من الزمن ، مثل شركة « الأفلام الثلاث » التي ضمت « ميوتوال » و « ويليامز » و « كيمستون » ، التي عمل من خلال ثلاثة من أهم المخرجين الأمريكيين : « د • و • جريفيث » ، و « توماس • ه • اينس » ، و « مالك سينيت » ، (وسوف نتناول أفلامهم تفصيلا في الفصلين الخامس والسادس) أما شركات « باراماونت » و « يونيفرسال » و « فوكس » ، فقد بدأت في إنتاج أفلام طويلة على نحو غير مسبوق ، وكما يذكر المؤرخ جاكوبز ، فان شركة « بارامونت » وحدها كانت تقوم عام ١٩١٥ بإنتاج وتوزيع ثلاثة أو أربعة أفلام روائية طويلة كل أسبوع ، ليتم عرضها في خمسة آلاف دار للعرض في جميع أنحاء أمريكا •

نتيجة لهذا الاتساع الهائل في سوق الأفلام الروائية الطويلة ، فان تغيرات جذرية قد حدثت على هيكل ونطاق صناعة السينما ، فقد ازدادت أجور النجوم وكتاب السيناريو ، كما ارتفعت تكاليف الإنتاج.

مما كان يتراوح بين ٥٠٠ وألف دولار للفيلم الى حوالى اثني عشر ألفا أو عشرين ألفا من الدولارات ، وهى الأرقام التى زادت ثلاثة أضعاف فى سنوات ما بعد الحرب . لكن الأرباح كانت مضبوطة أيضا ، من خلال الترويج الدعائى لنظام النجوم ، أو من خلال الاعلان على نطاق واسع ، لخلق اهتمام متزايد لدى الجماهير لمشاهدة الأفلام ، لكن المنتجين ظلوا يبحثون عن وسائل المضاعفة الأرباح ، باستثماراتهم الكبيرة من خلال خلق نظام للتوزيع يتسع ليشمل جميع أنحاء الولايات المتحدة . ولقد كان « أدولف زوكور » كعادته هو الذى مهد هذا الطريق .

النزاع حول نظام البيع بالجملة وامتلاك دور العرض

قام « فوكور » عام (١٩١٦) بدمج « شركة الممثلين المشهورين » التى يملكها ، مع « شركة باراماونت للتوزيع » ، وإثنتى عشرة شركة صغيرة أخرى ، ليكون « شركة لاسكى والممثلين المشهورين » (التى عرفت فيما بعد بشركة باراماونت) ، التى سرعان ما فرضت سيطرتها على صناعة السينما بابتكار طريقة « البيع بالجملة » ، وهو النظام الذى يجبر أصحاب دور العرض على قبول الأفلام المنتجة بمجموعات كبيرة أو بالجملة ، بفرض أن الأفلام تحمل أسماء نجوم مشهورين ، على أن يتم هذا البيع مقدما وقبل البيع فعليا فى عملية الإنتاج . ان هذه الطريقة من التوزيع ، التى يمكن تلخيصها فى عبارة « الكل أو لا شيء » ، تنحاز بالطبع لصالح المنتج ، الذى كان يضمن دائما منفذا لبيع أفلامه ، بصرف النظر عن جودتها ، لذلك سارعت جميع شركات الإنتاج لاتباع نفس السياسة . وفى خلال عام ، بدأ هذا النظام فى أن يظهر عيوبه ، الى الدرجة التى دفعت أصحاب دور العرض الى التمرد على شركات الإنتاج المستقرة فى هوليوود ، بنفس الطريقة التى سبق للمستقلين مثل «زوكور» نفسه أن تمرد بها قبل سنوات على السياسات الاحتكارية « لشركة حقوق الأفلام » .

لذلك قام المسئولون عن ست وعشرين شركة كبيرة ، تملك سلسلة ضخمة من دور العرض المهمة ، بتأسيس أول اتحاد لأصحاب دور العرض الأمريكية عام ١٩١٧ ، وكان هدف هذا الاتحاد هو مواجهة شركة « باراماونت » ، بإنتاج وتوزيع الأفلام بأنفسهم . لقد كانت تلك محاولة لفرض السيطرة على إنتاج وتوزيع الأفلام تماما ، كما كان نظام البيع بالجملة يمثل محاولة من جانب المنتجين لفرض سيطرتهم على وسائل التوزيع والعرض . وباختصار ، فإن كلا من جانبي الصراع - مثلهم فى ذلك مثل اديسون فى السابق - قد اكتشفوا أن من يفرض سيطرته على

التوزيع يلغى بالضرورة سيطرته على صناعة السينما كلها . وقد استطاع اتحاد الموزعين تحت ادارة « هودكينسون » - الذى أسس أصلا شركة « باراماونت » للتوزيع عام (١٩١٤) - أن يمنع نظام البيع بالجملة بحلول عام (١٩١٨) ، وأن يحصل على الحقوق الكاملة لتوزيع أفلام يقوم ببطولتها نجوم من الطراز الأول ، مثل « ساشلى شابلن » . لكن شركة « لاسكى والممثلين المشهورين » ، قامت عام (١٩١٩) بهجوم مضاد ، عندما دخلت مجال امتلاك سلسلة طويلة من دور العرض الفاخرة فى جميع أنحاء أمريكا ، وقاد هذا الهجوم « زوكور » على نحو عدوانى وعنيف ، مثلما فعلت شركة حقوق الأفلام قبل عقد مضى ، فى حروبها مع المنتجين المستقلين ، لذلك أطلق على عملائه تعبير « فرقة التحطيم » أو « عصابة الديناميت » . وبحلول عام ١٩٢١ ، كانت شركته قد امتلكت ٣٠٣ دور للعرض ، بالمقارنة مع اتحاد الموزعين الذى كان يملك ٦٣٩ دارا للعرض . وقد استمرت هذه الحرب الى العشرينيات ، وانتهت الى افلاس شركة « زوكور » ، أما اتحاد الموزعين فقد تم شراؤه على أيدي « الاخوان وارنر » ، ولكن بعد أن أقنع اتحاد الموزعين العديد من الشركات مثل « فوكس » و « جولدوين » و « يوليفرسال » بضرورة امتلاك شركات دور العرض ودخول السباق مع « زوكور » .

من ناحية أخرى ، فقد كان هذا السباق يحتاج الى داسمال كبير يجب استثماره فى شراء الأراضي والمباني ، وهو الاستثمار الذى يزيد كثيرا عن معدل تكاليف انتاج الأفلام ، وهو ما حدا ببعض المصافى فى « وول ستريت » للدخول فى عملية التمويل لهذه الشركة أو تلك ، وهو ما أدى فى النهاية الى أن يصبح لرجال البنوك موقع متميز فى ادارة صناعة السينما لحماية استثماراتهم . لقد بدأت التطورات فى تحول صناعة السينما الأمريكية الى صناعة كبرى ، بالمعنى الكامل للكلمة ، وذلك قبل أن يمر عقد واحد على نهاية عصر دور العرض ذات الستات الخمسة . وعندما دخلت السينما فى نهاية العشرينيات الى عصر الأفلام الناطقة ، أصبحت من حيث الترتيب هى رابع صناعة مهمة وكبيرة فى الولايات المتحدة .

صعود هوليوود الى السيطرة العالمية

تأكد صعود هوليوود وتنامى قوتها بحلول الحرب العالمية الأولى ، اننى تسببت فى اقضاء أوروبا عن المنافسة (فرنسا وإيطاليا على وجه التحديد) ، وأعطت لأمريكا سيطرة كاملة على سوق الفيلم العالمى لخمسة

عشر عاما تالية ، (وربما لفترة أطول على الرغم من أن الفيلم الناطق أحدث عدة تعديلات داخل سوق السينما) • وقبل أغسطس (١٩١٤) ، كانت صناعة السينما الأمريكية مضطرة إلى أن تخوض المنافسة في سوق مفتوحة ضد صناعات السينما الأوروبية الكبرى ، كما ظلت لعدة سنوات لا تجد لنفسها مكانا إلا خلف إيطاليا وفرنسا ، لكن السوق الفرنسية كانت قد شهدت أيضا بعض الانحسار في الشهور القليلة السابقة على بداية الحرب الأولى ، كما فقدت الأفلام التاريخية المبهرة التي كانت تنتجها إيطاليا الكثير من اهتمام الجمهور نتيجة لتزايد المنافسة الأمريكية • على العكس ، فقد شهدت أمريكا استقرار نظام إنتاج الأفلام الروائية الطويلة ذات الميزانية الكبيرة ، وهو ما أدى إلى تزايد معدلات الانتاج خلال السنوات القليلة التي سبقت الحرب ، كما شهدت أيضا انتعاشا في نطاق الجمهور الذي يتردد على السينما • وكان الفيلم الأمريكي في بعض القطاعات ينال احتراما كمشكل فني ، فهناك بعض الكتب الجادة قد ظهرت في هذا المجال مثل كتاب « فن التصوير المتحركة » (١٩١٥) من تأليف الشاعر « فاشيل ليندساي » ، وكتاب « دراسة سيكولوجية للفيلم » (١٩١٦) من تأليف الفيلسوف « هوجو مونستربرج » ، كما احتوت بعض الصحف على أعمدة ثابتة تتناول عروض الأفلام •

وعندما اندلعت الحرب في أوروبا في نهاية صيف ١٩١٤ ، اضطرت صناعة السينما الأوروبية للتوقف ، لأن المواد الكيماوية المستخدمة في صنع شرائط السليولويد كانت تذهب لتصنيع بارود المدافع ، ولكن السينما الأمريكية ازدهرت خلال سنوات الحرب ، في ظل أسان اقتصادي وسياسي • ويقدر السينمائي « جاكوبز » إنتاج الولايات المتحدة في عام (١٩١٤) من الأفلام بأنه يقارب نصف الانتاج العالمي ، لكن الرقم يقفز عام ١٩١٨ ، حتى يبدو أن أمريكا تقوم عمليا بالاحتكار الكامل لانتاج الأفلام في العالم • يمكن القول إذن أن أمريكا مارست خلال أربع سنوات سيطرة كاملة على السوق العالمية ، وأسست نظاما عالميا هائلا لتوزيع الأفلام ، وهي السنوات التي كان فيها الجمهور في كل مكان - وهو ما يشمل آسيا وأفريقيا أيضا وبإستثناء ألمانيا التي ظلت عنيده دائما - كان لا يشاهد إلا الأفلام الأمريكية وحدها • وفي عام ١٩١٩ ، وفي أعقاب توقيع معاهدة فرساي كان ٩٠٪ من الأفلام المعروضة في أوروبا هي أفلام أمريكية ، بينما كان الرقم في أمريكا الجنوبية ولعدة سنوات تالية يقترب من ١٠٠٪ ، وبالطبع فقد تراجع هذا الرقم في الأسواق الأوروبية خلال العشرينيات ، حين أصبحت ألمانيا والاتحاد السوفيتي قوى عظمى في السينما العالمية ، وعندما تنبعت بقية الدول إلى ضرورة إصدار

قوانين لحماية صناعة السينما المحلية بها ، ومع ذلك فإن الحرب العالمية الأولى قد وضعت السينما الأمريكية في موقع القيادة الفنية والاقتصادية ، وهو الوضع الذي سوف يستمر لفترة طويلة من الزمن .

(ب) صناعة السينما في أوروبا

لم تكن هناك إلا صناعات سينما جنينية في ألمانيا والدول الاسكندنافية عندما اندلعت الحرب في أوروبا عام ١٩١٤ ، وإذا كانت السينما البريطانية قد مارست نوعا من الريادة من خلال أعمال « مدرسة برايتون » التي سبق ذكرها ، إلا أنها فشلت في أن تطور نفسها ، ولكن صناعة السينما في فرنسا وإيطاليا قد حققت الكثير من النمو خلال العقد الأول من القرن ، وأصبحتا تملكان الريادة الاقتصادية والفنية على السينما العالمية ، حتى استطاعت صناعة السينما الأمريكية أن تسبقهما في هذا المجال .

سيطر جورج ميليس على السينما الفرنسية بين عامي (١٨٩٨) و (١٩٠٤) ، حين أصبحت أفلامه الخيالية المصنوعة بتقاليد مسرحية ذات شهرة جماهيرية واسعة ، حتى أن المنتجين الآخرين اضطروا لمحاكاة أسلوبه لكي يتمكنوا من منافسته ، وهو ما يعني أن السمات الرئيسية للسينما الفرنسية قبل عام ١٩٠٥ كانت تعتمد على الحيل والخدع الفوتوغرافية وعلى الكاميرا الساكنة . لكن التأثير الاقتصادي لميليس على السينما الفرنسية بدأ في التراجع في النصف الثاني من هذا العقد ، عندما اضطر للسخرى إلى منافسة قاسية ، (في حين لم تكن « شركة اللام النجوم » التي يملكها إلا شركة صغيرة تضم بعض الفنانين) ، وكان منافسه القوي الذي يعتمد على الاحتكار هو « شركة اخوان باتيه » التي أسسها (١٨٩٦) رجل صناعة الفوتوغرافيا السابق « شارل باتيه » (١٩٦٣ - ١٩٥٧) .

كان المؤرخ السينمائي الفرنسي جورج مندول يطلق على « شارل باتيه » « نابليون السينما » ، لأنه استطاع خلال عقد واحد أن يؤسس امبراطورية صناعية واسعة ، سمحت لفرنسا بتحقيق السيطرة على سوق السينما العالمية حتى بداية الحرب . وبفضل التمويل الذي كانت تحصل عليه « شركة باتيه » من مؤسسات فرنسية كبرى ، فانها استطاعت شراء حقوق شركة « لومير » عام ١٩٠٢ ، وتولت الاشراف على تصميم كاميرا

متطورة ، فاستطاعت أن تفرض وجودها على جانبي الأطلسي) . وتقول بعض التقديرات ، أن ٦٠٪ من كل الأفلام التي تم تصويرها قبل عام ١٩١٨ استخدمت فيها كاميرا باتيه) . كما كان باتيه أيضا يقوم بتصنيع الفيلم الخام ، كما أسس عام ١٩٠٢ شركة لمستلزمات الانتاج في فينسان ، حيث كان يتم تنفيذ الأفلام بطريقة خط التجميع الآلي ، وفي السنوات التالية ، بدأ في افتتاح وكالات بيع أجنبية ، تحولت سريرا إلى شركات انتاج ضخمة في اسبانيا وموسكو وإيطاليا ولندن ، وحتى في أمريكا . وخلال سنوات قليلة كان هناك لباتيه وكلاه في جميع أنحاء العالم ، (لقد كان لآخوان باتيه الفضل الحقيقي في تأسيس صناعات سينمائية في امتراليا واليابان والهند والبرازيل) ، كما امتلكت « شركة باتيه » دور عرض دائمة في جميع أنحاء أوروبا ، وعلى يديه شهدت باريس عام ١٩٠٦ أفخم سينما في العالم (كانت تدعى « أومنيا باتيه ») وتحققت له السيطرة الكاملة في التوزيع داخل أوروبا عام ١٩٠٨ . وعلى الرغم من أن باتيه لم يسحق منافسيه ، فإنه اكتشف داخل مؤسسته ما لم يستطع اديسون أن يكتشفه في شركته الاحتكارية (« شركة حقوق الأفلام » التي كانت تضم عدة شركات فرعية من بينها شركة باتيه وشركة ميليس ، اللتان تمثلان الجناح الأوربي في شركة اديسون الضخمة) ، وقد كان هذا الاكتشاف يتلخص في الحقيقة البسيطة ، أن **الاحتكاك الحقيقي يعنى احتكاكا واسيا يشمل كل عناصر الصناعة** ، وبحلول عام ١٩٠٨ كان باتيه يقوم بتسويق أفلام يبلغ عددها ضعف الأفلام التي تنتجها الشركات الأمريكية مجتمعة ، وهو الأمر الذي استطاع تحقيقه أيضا خلال عام ١٩٠٩ في بريطانيا .

ولأن أرباح باتيه كانت تبلغ من ٥٠ إلى ١٠٠ ضعف تكاليف انتاج أفلامه ، فإن شركته استطاعت أن تصبح هي الشركة التي تقوم بتوزيع أفلام ميليس في السنوات العاصفة بين ١٩١١ و ١٩١٣ ، بعد أن توقف « ساحر الضوء » « ميليس » عن ممارسة سحره ، فقد اضطر ميليس عام ١٩١٣ إلى أن يبيع أفلامه السالبة على أنها خام السليولويد ، (وهو السليولويد الذي سبقت الإشارة إليه بأنه لم يصل إلينا منه الا ١٤٠ فيلما من أفلامه التي اقترنت من ٥٠٠ فيلم) ، ويقال أن أحدهم قد عثر عليه وهو يعمل في أحد أكشاك بيع الهدايا في محطة مترو باريس ، (وقد تكون تلك قصة ملفقة ولكنها تشير ، على أية حال ، إلى المصير البائس الذي انتهى إليه العديد من رواد فن وصناعة السينما) . ومع ذلك فقد جاءت النهاية السعيدة ، عندما أتيح لميليس في سنواته التسع الأخيرة أن يعيش في هدوء في ماوي أقامته فرنسا للسينمائيين المتقاعدين ،

وربما استطاع أن يشعر ببعض الرضا عندما رأى مؤرخى السينما الأوائل خلال الثلاثينيات وهم يسيرون الاعتبار لانجازاته السينمائية .

كان المدير العام لاستوديوهات باتيه الضخمة هو « فردينان زيك » ، (١٨٦٤ - ١٩٤٧) الذى جاء من عالم الغناء فى الصالات الموسيقية بحس مرهف لما يريده الجمهور ، وهو ما ساهم فى نجاحه الهائل فى ادارة شركات صناعة السينما . تخصص « زيك » - مثل ميليس - فى الأفلام التى تحكى حداثيت ، كما كان يتقن **الخدع السينمائية** التى تعتمد على التحولات بين الأشياء والأشخاص ، ولكن أغلب أفلام « زيك » كانت تختلف عن نزعة ميليس المسرحية ، لأنه كان يفضل التصوير فى **الهواء الطلق** كما استخدم كثيرا حركات الكاميرا **الپانورامية** ليتابع الحدث . كانت أول أفلامه من نوع الميلودراما الواقعية ذات البكرة الواحدة ، والتى تدور عن الطبقات الفقيرة مثل « **لصبة جريمة** » (١٩٠١) و « **ضحايا القهر** » (١٩٠٢) ، لكنه تحول لكى يصبح فنانا بارعا يتقن عديدا من الأنماط السينمائية ، تشمل الأفلام الرومانسية التاريخية والفاثازيا والكوميديا التهريجية والأفلام الدينية ذات المناظر الضخمة ، لكن أكثر هذه الأنماط شعبية هو ما كان معروفا باسم **المزجدة السينمائية الخيالية** التى ابتكرها ميليس . علاوة على ذلك ، فإن « زيك » استعاد بعض تقاليد أفلام المطاردات التى تنتمى « لمدرسة برايتون » ، ليقدم النسخة الفرنسية الكوميدية لهذا النمط ، حيث كان **القطع المتبادل للحدث** **يغتلط بالخدع الفوتوغرافية على طريقة ميليس** ، وهو ما كان يطلق ضحكات الجمهور بدلا من إثارة تشويقه . ومن أهم أفلامه : « **عشر زوجات لزوج واحد** » ، و « **مطاردة الباروك** » و « **مطاردة براميل الجيرة** » - جميعها من انتاج (١٩٠٥) - وأغلب هذه الأفلام تم تصويرها فى شوارع باريس بقدر كبير من الحيوية والابتكار ، وهو ما أثر على العديد من الفنانين السينمائيين الكوميديين الشبان ، مثل « **مالك سينيت** » الذى يبدو أنه استمد نمط الأفلام « **رجال بوليس كيستون** » من الأفلام « **زيكا** » .

ظل « زيك » يعمل مع « شركة باتيه » حتى تم حلها ، ولكن اسهامه الحقيقى فى السينما يكمن فى قدرته على استغلال اكتشافات الآخرين استغلالا شديدا الذكاء ، مثل قرينه الألمانى « **أوسكار هيستر** » (الذى سوف تتناول أعماله لاحقا) . كان « زيك » وطنيا فطريا أصيلا ، استطاع أن يحقق لصناعة السينما فى بلاده مكانة رفيعة ، كما أسهم فى تقديم تنوعات راقية على الأشكال السينمائية ، دون أن يملك القدرة على تقديم ابداعات فنية خاصة به .

ضمت شركة باتيه موهبة أخرى هي الفنان الكوميدي « ماسي ليندير » (١٨٨٣ - ١٩٢٥) ، الذي نال شهرة عالمية لتجسيده الرجل سيئ الحظ ، الذي يسكن شوارع باريس في سنوات ما قبل الحرب . كتب « ليندير » وأخرج أغلب أفلامه الأربعمئة ، وبها ترك أثرا عميقا على أعمال شارلي شابلن خلال العقد التالي . وفي النهاية ، فإنه ينبغي أن نذكر أن شركة باتيه استطاعت منذ عام ١٩١٠ أن تصدر الجريدة السينمائية الأسبوعية « باتيه جازيت » ، التي حققت شهرة عالمية في سنوات ما قبل الحرب .

« لوي فوياد » ونهضة شركة « جومون »

كان المنافس الجاد الوحيد لشركة باتيه داخل أوروبا آنذاك هو « شركة الأفلام جومون » ، التي أسسها المخترع « ليون جومون » (١٨٦٤ - ١٩٤٦) في عام (١٨٩٥) ، وعلى الرغم من أن هذه الشركة لم يكن حجمها يزيد على ربع حجم شركة باتيه ، إلا أنها اتخذت لنفسها نفس الطريقة في التوسع ، بتصنيع المعدات الخاصة بها ، وإنتاج الأفلام بطريقة خط التجميع الآلي تحت إدارة أول مخرجة سينمائية على الإطلاق وهي « أليس جي » (١٨٧٥ - ١٩٦٨) ، التي تولت إدارة الشركة عام (١٩٠٦) ، ليعقبها « لوي فوياد » (١٨٧٣ - ١٩٢٥) في السنوات التالية . وكما فعلت شركة باتيه ، فإن « جومون » افتتحت مكاتب خارجية ، وامتلكت مجموعات كبيرة من دور العرض ، واستطاعت بعد حوالى عقد من تأسيسها لاستوديوهاتها الخاصة عام (١٩٠٥) أن تصبح مالكة لأكبر استوديوهات في العالم . ومن الجدير بالذكر أن اندلاع الحرب العالمية الأولى أدى إلى شلل مؤقت في صناعة السينما الفرنسية ، حين خلت الاستوديوهات تقريبا من الموظفين والمعدات ، وإذا كانت بعض الشركات ، استأنفت إنتاجها عام (١٩١٥) ، إلا أنه كان انتاجا متواضعا في حجمه ، مما جعل السوق الفرنسية تعتمد اعتمادا رئيسيا على الأفلام الأمريكية . وعلى الرغم من ذلك ، فإن « شركة جومون » استطاعت أن تمارس بعض السيادة على السينما الفرنسية ما بين عامي (١٩١٤ - ١٩٢٠) ، وذلك بفضل النجاح الجماهيري لأفلام « فوياد » . بدأ فوياد حياته بكتابة السيناريوهات لشركة باتيه ، لينتقل إلى جومون عام ١٩٠٦ ، حيث أخرج العديد من الأفلام الكوميدية القصيرة ، وأفلام المظاهرات على طريقة « زيك » ، وبعد مئات من الأفلام المتشابهة ، استطاع في النهاية أن يحقق سلسلة أفلامه البوليسية « فانتوماس » ، التي تم تصويرها في خمس حلقات ، يتألف

كل منها من أربعة الى ستة اجزاء ، وذلك خلال عامي (١٩١٣ - ١٩١٤) ، ومن الحق القول ان هذا النمط السينمائي قد ابتدعه « فيكتوران جانييه » (١٨٦٢ - ١٩١٣) ، الذي كان نحاتا سابقا عمل بالاخراج السينمائي لشركة « اكلي » ، وقدم سلسلة الافلام المخبر السرى « فك كارتر » عام (١٩٠٨) ، لكن « فوياد » اضاف الى هذا النمط جمالا تشكيليًا وشاعرية بصرية ، مما سمح لسلسلة افلامه بأن ترقى الى مصاف الأعمال الفنية الرفيعة .

اعتمدت سلسلة أفلام « فانتوماس » على الحلقات الروائية التي كان يكتبها « بيير سوفيستر » و « مارسيل آلان » ، وتدور حول المغامرات الغامضة للمجرم الأسطوري « فانتوماس » الذي كان يطلق عليه « سيد الرعب » ، ومحاولات المخبر البوليسى « جوف » لتعقبه والقبض عليه . لقد قام « فوياد » بالاستغلال السينمائي المذهل لهذه المطاردات ، التي تم تصويرها بجمال أخاذ فى الشوارع والمنازل وأنايب المجرى وضواحي باريس ما قبل الحرب ، حتى انها تشكل مزيجا غريبا وجذابا بين الطبيعية والفانتازيا . قدم « فوياد » أيضا عدة مسلسلات سينمائية بوليسية ، مثل الحلقات العشر لأفلام « مصاصو الكماء » (١٩١٥ - ١٩١٦) والحلقات الاثنتى عشرة لأفلام « جودكس » (١٩١٦) ، وأفلامه الأخرى مثل « المهمة الجديدة لجودكس » (١٩١٧) ، و « تى مين » (١٩١٨) ، و « باواباس » (١٩١٩) ، وجميعها تظهر نفس المزيج الغريب بين غموض الخيال ووقائع الحياة اليومية . ولقد استمر هذا الجمال الساحر فى التأثير على السينما الفرنسية فى أعمال « جان دووان » و « ايل جانص » و « جاك فيديه » و « رينيه كلي » .

ومع ذلك ، فان « فوياد » كان محافظا بمعايير البناء السينمائي ، فكما أشار المؤرخ والناقد ديفيد روبنسون - على نحو شديد الذكاء - فان فوياد كان يرفض بأصرار طريقة مونتاج اللقطات المتتابعة (التي اشتهرت فيما بعد على يد جريفيث) ، وكان يفضل عليها التابلوهات التي تستخدم عبق المجال ، لهذا فان « فوياد » لا يعتبر مجرد وريث شرعى « لميليبس » ، ولكنه كان مهتما بجماليات الميزانسين ، التي لم يضع النقد السينمائي يده عليها الا فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، على يد صاحب النظرية السينمائية الفرنسى « أندريه بازان » ، والنقاد الشبان مجلة « كراسات السينما » . لقد كانت جماليات الميزانسين تهتم بالاستخدام الابداعى للحركة فى المكان « داخل » اللقطة ، أكثر من

اهتمامها بالعلاقة « بين » اللقطات كما يفعل المونتاج . لقد كان ينظر الى « فوياد » خلال سنوات شهرته ، أثناء الحرب العالمية الأولى ، على أنه عبقري ، فقد حقق نجاحا جماهيريا هائلا في جميع أنحاء العالم ، كما أثارت مسلسلاته إعجاب معاصريه من المثقفين ، مثل السويديين « ألفريد بريتون » و « لوى أراجون » و « جيوم أبوليثير » ، الذين رأوا في مزجه البارع للتفاصيل الواقعية ، والصورة الشعرية الكثيفة ، والخيال الخالص ، تعبيرا موازيا لمحاولاتهم نفخ الروح في الفن المعاصر . ولكن لأن جماليات المونتاج سادت نظريات الفيلم منذ عصر « جريفيث » و « ايزيشتين » ، وحتى ظهور كتابات « بازان » في أواخر الأربعينيات ، فإن شهرة « فوياد » انحسرت منذ عام (١٩١٨) ، حتى أعيد اكتشافه على يد نقاد « كراسات السينما » ، الذين أصبحوا فيما بعد المخرجين ذوي الأسلوب الذاتي المتميز ، والذين شكلوا « الموجة الفرنسية الجديدة » ، ليعترف العالم بأن فوياد كان بالفعل هو أول فنان عظيم يتقن جماليات الميزانسين ، والذي استغادت منه نظريات الفيلم التي تعلى من شأن الميزانسين ، بنفس الأهمية التي كان يشكلها « جريفيث » لأصحاب نظرية المونتاج .

أدى نجاح مسلسلات « فوياد » الى ازدياد حب الجمهور لهذا النوع من الأفلام ، لذلك فإن « فانتوماس » يمكن اعتباره الأب الشرعي لسلسلة الأفلام الأمريكية « مغاطر بولين » (التي كان يخرجها المخرج الفرنسي لوى جاستنييه لحساب « شركة باتيه » لتسويقها داخل أمريكا) ، كما كان الأب الشرعي لأفلام « آتوس » البريطانية ، و « هومان كولوس » الألمانية ، و « تيجريس » الإيطالية ، التي نالت شهرة كبيرة في تلك الأيام ، وهي الشهرة التي سمحت لشركة « جومون » بأن تصبح ثاني شركة فرنسية ناجحة بعد باتيه خلال العقد الثاني من القرن ، على الرغم من تراجع سيطرة السينما الفرنسية على الأسواق العالمية منذ عام (١٩١٤) . لقد كانت الأفلام الفرنسية في عام (١٩١٠) تمثل ٦٠ أو ٧٠٪ من الأفلام المستوردة من الغرب ، وهو ما حقق للسينما الفرنسية سيطرة انتقلت الى هوليوود فيما بعد . وعندما بدأت الحرب وفقدت فرنسا أسواقها ، كانت تكاليف الإنتاج في هوليوود قد تضاعفت من يوم الى يوم .

لم يكن « فوياد » هو الفنان الموهوب الوحيد الذي ظهر في « استوديوهات جومون » ، ولكن كان هناك أيضا « جان دوران » (١٨٨٢ - ١٩٤٦) ، الذي أثرت سلسلة أفلامه الكوميديية مثل « كالتيو » و « فيجوتو » التي أخرجهما بين (١٩٠٧ - ١٩١٤) على أعمال « ماك سينيت » و « ديثيه كليز » . كما ظهرت في « استوديوهات جومون » أيضا

المخرجة « آليس جي » (التي عرفت بعد زواجها باسم « آليس جي بلاشيه ») ، وأفلامها المهمة مثل « حياة المسيح » (١٩٠٦) و « زهرة التينوب » (١٩٠٧) . كما قدمت « شركة جومون » أيضا صاحب الأفلام الكرتون « أميل كول » (١٨٥٧ - ١٩٣٨) ، الذي طبق قواعد العيّل السينمائية بإيقاف التصوير على الرسوم المتحركة ، مما جعله يستحق أن يكون أبا لفن التحريك المعاصر . لقد كان تحريك الأشياء الجامدة وتصويرها وكأنها تتحرك بطريقة الكادر كادر ، مشهورا على يد المخرج الأمريكي « ج. ستيوارت بلاكتون » (١٨٧٥ - ١٩٤١) ، في أفلام شركة « فيتاجراف » مثل « حلم منتصف ليلة صيف » (١٩٠٦) و « الفئق المسكون بالأشباح » (١٩٠٧) ، وقد عرفت هذه الطريقة في فرنسا باسم « الحركة الأمريكية » ، عندما بدأ كول في استخدامها على نحو بارع عند نهاية هذا العقد ، ففي أفلامه مثل سلسلة « فانتوش » و « ألعاب الميكروبات » (١٩٠٩) ، كان كول رائدا في التحريك بطريقة الكادر كادر ، سواء باستخدام الرسوم أو العرائس أو الأشياء الطبيعية ، كما أصبح أول مخرج يجمع بين التحريك والحركة الحية الحقيقية . وعلى الرغم من أن السينما الفرنسية انحسرت على المستوى العالمي ، فإن « شركة جومون » استطاعت أن تؤسس استوديو إنتاج كبيرا ، وسلسلة من دور العرض في إنجلترا تحت اسم « جومون البريطانية » ، والتي ظلت مملوكة لفرنسا حتى عام ١٩٢٢ ، وكان لها تأثيرها المهم على تطور السينما البريطانية (فقد قام ألفريد هيتشكوك على سبيل المثال بتصوير أفلامه الأولى في تلك الاستوديوهات) .

جمعية فيلم الفن

كانت أكثر الظواهر تأثيرا ، والتي ظهرت في السينما الفرنسية خلال سنوات انتشارها العالمي ، هي تلك التي شهدها العقد الأول من القرن ، والتي لم تكن ذات صلة وثيقة بشركات الإنتاج الكبرى ، (كانت « شركة باتيه » شريكا صغيرا في هذا المشروع) . كانت تلك الظاهرة هي « جمعية فيلم الفن » التي أسسها المولون الباريسيون (الأخوة لافيت) عام (١٩٠٨) ، بهدف تحويل المسرحيات المحترمة التي يقوم بتمثيلها ممثلون مشهورون إلى الشاشة ، وذلك لجذب جمهور الطبقة المتوسطة الذي يعشق المسرح ، لكي ينهض إلى السينما عندما تصبح أكثر جاذبية من الناحيتين الجمالية والثقافية ، وهي فكرة ثورية بمعايير ذلك الزمن ، التي التصقت فيه المفاهيم المسالمة بالسينما عن كونها وريثا لصالوات « النيكل أوديون » وخيمة السيرك والعروض الشعبية .

ولقد أطلق المؤرخ السينمائي « كينيث ماك جوان » على « فيلم الفن » « حركة الأفلام المتحركة المثقفة » ، وهذا الوصف ينطبق على الظاهرة بالعنصرين الإيجابي والسلبي ، فمن ناحية استعانت الشركة بالفنانين المسرحيين الموهوبين لكي ترفع من مستوى إنتاجها ، كما تعاقدت على التصوير السينمائي لسرديات تقوم بتمثيلها فرق محترمة ، مثل « الأكاديمية الفرنسية » و « الكوميدي فرانسيز » ، واستعانت أيضا بموسيقين مشهورين لكتابة النصوص الموسيقية التي تصاحب هذه العروض المسرحية ، بالإضافة الى الاستعانة بمخرجين مسرحيين بارزين . لذلك يمكن القول بأنه من الناحية الأدبية والمسرحية ، فإن الاسماء التي تظهر في تترات هذه الأفلام تثير الاحترام . ولكن من الناحية السينمائية ، كانت الأفلام « فيلم الفن » تمثل تراجعاً بفن السينما الى دوجة بدائية خالصة . فعلى الرغم من هذه الاسماء ذات المكانة الرفيعة (وربما بسببها أيضا) ، فإن الأفلام المصقولة « لجمعية فيلم الفن » لم تكن الا مسرحيات مصورة ، لم يبدل فيها مخرجوها أى مجهود للملازمة مع الوسيط السينمائي ، فقد كانت الكاميرا تحتل موقعا متوسطا بالنسبة للحدث لتظل ساكنة طوال الوقت كالمتفرج الجالس في مقعد متميز في صالة المسرح ، حتى ان الكادر السينمائي لم يكن يمثل الا منصة المسرح . كانت كل اللقطات اما لقطات عامة او متوسطة ، تسمح بظهور الممثلين بكامل هيئتهم على الشاشة تماما ، كما يحدث في المسرح ، وكانت كل لقطة تمثل مشهدا دراميا كاملا من بدايته الى نهايته ، وبالطبع فإن التمثيل ذاته كان يحتشد بالحركات المسرحية شديدة المبالغة . ولقد عمد صانعو أفلام « جمعية فيلم الفن » لتنبية المتفرجين على نحو متحذلق الى أنهم يشاهدون « فيلما راقيا » ، (ولقد صدق الموزعون الأمريكيون هذا الزعم) ، وأن الفيلم الذي يعرض أمامهم ليس مجرد « صورة حية » ، ومن أجل تحقيق ذلك فقد استعانوا بالمناظر المسرحية ذات الخلفيات التي تصور مناظر طبيعية أو أبنية فخمة ، ومع ذلك فمن ناحية السرد السينمائي كان « فيلم الفن » أكثر بدائية من الأفلام « هيلينس » ، « وال إداعا وحيالا » ، لكن ذلك لم يمنع من أن يحقق فيلم الفن لعدة سنوات شهرة جماهيرية واسعة ، أدت الى محاولة تقليده في أنحاء مختلفة من العالم الغربي .

ولقد قوبل عرض أول أفلام « جمعية فيلم الفن » في ١٧ نوفمبر ١٩٠٨ بحفاوة بالغة ، وهو فيلم « اغتيال دوق جيز » ، الذي أخرجه « شاول لو بارجي » و « أندريه كالكيت » من الكوميدي فرانسيز ، عن نص مسرحي « لهرى لافيدان » ، وموسيقى « سان صانص » ، وهو الأمر الذي جعل الجرائد الثقافية الفرنسية تحتفي بالفيلم على أنه علامة ثقافية

عظيمة ، كما أن ناقدًا مسرحيًا أكد أن العرض الأول للفيلم سوف يبقى في ذاكرة تاريخ السينما تمامًا مثل أول عرض سينماتوجرافي في ٢٨ ديسمبر ١٨٩٥ . قدمت « جمعية فيلم الفن » في السنوات التالية مسرحيات مصورة من تأليف « آدمون روستان » و « فرانسوا كوبيه » و « فيكتوريان ساردو » ، بالإضافة إلى اقتباسات عن رواية « ديكنز » « أوليفر تويست » ورواية « جوته » « آلام فيتر » ، لكن الشركة قضى عليها تمامًا مع حلول عصر الفيلم الناطق ، ولكن ليس قبل ظهور جمعيات مشابهة في فرنسا وإيطاليا وبريطانيا والدنمارك ، وأخيرًا في الولايات المتحدة ، مما جعل المنافسة شديدة مع « جمعية فيلم الفن » .

فلسنوات عديدة تزايدت الرغبة الجامحة في أوروبا الغربية تجاه تقديم أفلام سينمائية عن روايات ومسرحيات كلاسيكية ، مما ألقى الطموح الإبداعي في تجريب لغة الوسيط السينمائي ، وسجنها في القيود الأدبية للقرن التاسع عشر . ولأن « أفلام الفن » كانت تضم أيضًا تصوير البالية والأوبرا ، فلقد بدا أن كل الفنون الغربية من أدب ومسرح ورقص وغناء وموسيقى ، منذ بداية عصر النهضة وحتى بداية القرن العشرين ، وقد وجدت طريقها لكي تصبح شريطًا سينمائيًا ، ففي « أفلام الفن » يمكنك أن تجد جنبًا إلى جنب شكسبير وجوته ودوما الأب والأبن وهوجو وديكنز وبلزاك وفاجنر وحتى تراجيديات سوفوكليس ، مع الكلاسيكيات الحديثة للكتاب المعاصرين مثل « أاناتول فرانس » . ولقد طالت هذه الموجة أيضًا أوروبا الشرقية ، فقد أشار الناقد والمؤرخ ديفيد روبنسون إلى الأفلام الروسية ذات الطابع التاريخي ، التي وصلت إلى ذروتها الجمالية مع الجزءين الأول والثاني لفيلم « إيفان الرهيب » (١٩٤٤ - ١٩٤٦) من إخراج « إيزنشتين » ، وهو الفيلم الذي يمكن اعتباره انعكاسًا على نحو ما « لفيلم الفن » ، وهو الأمر الذي سوف يبدو جليًا أيضًا مع افتتاح السينما المجرة الدائم بموضوعات أدبية ، كما سوف يتضح في الفصلين الخامس والسادس عشر .

وعلى الرغم من أن موجة « فيلم الفن » لفظت أنفاسها الأخيرة سريعًا ، إلا أن نجاحها التجاري كشف عن وجود جمهور واسع ، يميل إلى مشاهدة قصص جادة على الشاشة ، أكثر من رغبته في مشاهدة مطاردات كوميدية أو مسرحيات الفودفيل ، مما كان سببًا في إقناع المنتجين في جميع أنحاء العالم بضرورة النظرة الجادة للمضمون في أفلامهم ، لذلك لم يكن غريبًا أن مخرجين مثل « جريفيث » و « فوياد » بدؤوا في اتخاذ القصص الجادة محورًا يقيمون حوله بناءً بصريًا معقدًا ، سواء من خلال المونتاج

أو من خلال الميزانسين ، وهو ما جعل « فيلم الفن » يفقد جوهرة ، كما أن حالة القوضى التي سادت سوق السينما العالمية خلال سنوات الحرب الأولى كانت سببا آخر في الاسراع بنهايته .

لذلك فإن حركة « فيلم الفن » قد استطاعت خلال عمرها القصير أن تجعل فن السينما أكثر احتراما ، من الناحية الاجتماعية والثقافية ، كما زادت من النظرة المحترمة لصناعة السينما ذاتها ، كما أنها كانت سببا في أن تجعل بعض الفنانين أكثر وعيا بأهمية تطوير أسلوب خاص في التصوير السينمائي ، يتخلى عن الإيماءات الخشنة وتعبيرات الوجوه المبالغ فيها التي تعود لمسرح القرن التاسع عشر ، من أجل أسلوب أكثر دقة وروقة في التمثيل . فقد كان التمثيل المسرحي ضروريا لكي يشاهده المتفرج الساكن الجالس بعيدا عن خشبة المسرح ، لكن تلك المسافة الثابتة بين المتفرج وما يراه لا وجود لها في فن السينما ، حيث تتغير العلاقات المكانية بشكل دائم من خلال التوليف أو حركة الكاميرا . بل إنه في أكثر المسرحيات المصورة تقليدية - تلك التي يتم تصويرها في لحظة عامة بكاميرا ثابتة واحدة ، وحيث لا يوجد قطع إلا بين المشاهد - فإن الشخصيات تظهر على الشاشة أكبر كثيرا في حجمها مما تبدو عليه على خشبة المسرح التقليدي ، لذلك فإن الإيماءات والحركات المسرحية تصبح مبالغا فيها إلى درجة العبث . وباختصار ، فإن كاميرا « فيلم الفن » التي تجسد عين متفرج المسرح ، علمت جيلا من صانعي الأفلام الاختلاف الجذري بين عين المتفرج والكاميرا ، فإن العين البشرية ترى الأشياء لكنها أيضا قد تشوهها أو تتجاهلها وتتحول عنها ، بينما لا يمكن لعدسة الكاميرا إلا أن تكون شديدة التدقيق ، فهي تسجل كل لحظة ولقطة ، كما أنها قادرة على تكبير أدق خلجات الوجوه ، فتجعلها شديدة المبالغة على الشاشة ، لذلك فإن التمثيل السينمائي كان عليه أن يطور تقاليده الخاصة ويطويعها لقدرة الكاميرا السينمائية على تسجيل التفاصيل الواقعية بأمانة بالغة . وفي هذا المجال ، فإن التمثيل المسرحي للممثلين في « أفلام الفن » ، كان النموذج السلبي الذي ينبغي تعاشيه لوضع تقاليد جديدة للتمثيل السينمائي .

أخيرا ، فإن « أفلام الفن » كانت أيضا مسئولة عن زيادة الطول المعتاد للأفلام من بكرة واحدة إلى خمس بكرات أو أكثر ، خاصة مع تزايد الإقبال الجماهيري عليها ، فعلى حين كان فيلم « اغتيال دوق جيز » لا يتجاوز ٩٢١ قدما ، أو ما يقل قليلا عن خمس عشرة دقيقة باستخدام سرعة العرض

الخاصة بالأفلام الصامتة ، فإن واحدا من أهم « أفلام الفن » وهو « الملكة إليزابيث » (١٩١٢) من إخراج « لوى مير كانتون » يبلغ ثلاث بكرات ونصفا ، أو حوالى خمسين دقيقة ، ولقد سبق لنا أن ذكرنا القصة التى تحكى عن استيراد « أدولف زوكور » لهذا الفيلم الى الولايات المتحدة ؛ لكى يثبت «لشركة حقوق الأفلام» أن المتفرج الأمريكى سوف يجلس لمشاهدة فيلما يزيد طوله عن بكرة واحدة ، ويدفع دولارا كاملا من أجل هذا العرض . وفى بلاد مثل بريطانيا وفرنسا وإيطاليا وألمانيا والدول الاسكندنافية كانت أكثر محافظة بالنسبة لطول الفيلم ، فإن النجاح التجارى « لفيلم الفن » كان مستولا أيضا عن اتجاه المنتجين للأفلام الطويلة .

الأفلام الإيطالية الضخمة والمبهرة

ليس هناك بلد قد ساهم بقدر المساهمة التى قامت بها إيطاليا فى الصعود السريع للفيلم الروائى الطويل ، من خلال انتاجها لأفلام تاريخية مبهرة ، جلبت لها شهرة عالمية واسعة فى السنوات القليلة التى سبقت الحرب الأولى . ويقال ان صناعة السينما الإيطالية قد بدأت ببناء استوديوهات «تشينى» فى روما عام (١٩٠٥ - ١٩٠٦) ، على يد المخترع السابق «فيلوتيسا البرينى» (١٨٦٥ - ١٩٣٧) ، حيث أنتجت هذه المؤسسة أول فيلم تاريخى إيطالى « سقوط روما فى الأسر » (١٩٠٥) ، لكنها كرست معظم سنواتها الأولى لانتاج أفلام كوميدية قصيرة على الطريقة الفرنسية ، وأفلام ميلودرامية على طريقة الموضة الرمزية آنذاك ، والتى قامت ببطولتها الممثلة « ليما بويرلى » (١٨٨٤ - ١٩٥٩) بتجسيدها لنموذج المرأة الفاتنة القاتلة ، وكانت السبب فى ظهور النموذج الأمريكى لها « تيدا بارا » (١٨٩٠ - ١٩٥٥) . لقد بدأ الممولون الإيطاليون فى الاهتمام المتزايد بصناعة السينما ، مما أدى الى ظهور العديد من الشركات المنافسة ، وعندما قامت شركة أفلام « امبروفيزو » فى « تورينو » بانتاج فيلم « الأيام الأخيرة ليومى » (١٩٠٨) من إخراج « لويجي مادجي » (١٨٦٧ - ١٩٤٦) ، قامت استوديوهات « تشينى » بالاهتمام مرة أخرى بالموضوعات التاريخية ، فقدمت أفلاما روائية طويلة من إخراج « هاريو كازيرينى » (١٨٧٤ - ١٩٢٠) مثل « كاتيليني » و « شينشى » (١٩٠٩) و « لوكريسيا بوجيا » و « ميسالينا » (١٩١٠) ، فى نفس الوقت الذى أسست فيه « شركة باتيه » فرعاً لأفلام الفن فى ميلانو ، لانتاج المسرحيات التاريخية المصورة ، وتلك كانت البداية للازدهار المفاجئ الذى شهده هذا النمط من الأفلام .

فبين عامي ١٩٠٩ - ١٩١١ ، ظهر طوفان من الأفلام التاريخية التي تحمل عناوين مثل « يوليوس قيصر » (١٩٠٩) و « سقوط طروادة » (١٩١٠) من اخراج « جوفاني باستروني » ، و « بروتس » (١٩١٠) من اخراج « انريكو جواتسوني » ، و « القديس فرانسيس » (١٩١١) لنفس المخرج ، ولكن عام (١٩١٣) شهد أول انتساج شديد الضخامة والابهار في فيلم من عشر بكرات ، الذي كان إعادة لفيلم « الأيام الأخيرة لبومبي » من اخراج « ماريو كازيريني » و « امبروزيو » ، (وقد ظهر في نفس العام فيلم آخر يحمل نفس العنوان من اخراج الممثل « انريكو فيدالي » ومن انتاج شركة « باسكوال » في تورينو) . وكما يشير المؤرخ « فرنون جارات » ، فان القصد الوحيد من انتاج هذا الفيلم كان الابهار والربح التجاري بسبب طوله الزائد ، واستخدامه للمجاميع التي تصل الى ألف كومبارس . لهذا فان الفيلم الذي أرسى تقاليد الأفلام التاريخية المبهره ، وحقق نجاحا للسينما الإيطالية في الأسواق العالمية ، كان فيلم « كوفاديس » الذي أخرجه « انريكو جواتسوني » لشركة « تشيني » في بدايات عام (١٩١٣) ، والمقتبس عن رواية « هنريك سينكييفتش » الحائز على جائزة نوبل . استخدم فيلم « كوفاديس » الديكور ذا الثلاثة أبعاد (بدلا من الستائر التي يتم رسم المناظر عليها في الخلفية) ، كما استخدم مشاهد المجاميع ذات الخمسة آلاف كومبارس ، ومشاهد المطاردة التي يتم تصويرها على كاميرا متحركة على قضبان ، واستخدام النيران الحقيقية لتصوير حرق روما ، علاوة على الأسود الحقيقية التي كان من المفترض أن تلتهم المسيحيين . من ناحية أخرى ، فلم يكن فيلم « كوفاديس » الا سلسلة من المشاهد المتتالية ، والتي لا تحتوى الا على سرد بلفاني ، ولكن شهرته العالمية جاءت بسبب إبهار الانتاج ، مما عاد على المنتجين بأرباح تساوى عشرين ضعفا من تكاليف الانتاج ، التي كانت تبلغ ٤٨٠ ألف ليرة أو حوالي مائة ألف دولار بسعر العملة في تلك الفترة . ولأن نجاح « كوفاديس » كان ظاهرة غير عادية ، فان الموظفين في شركة « تشيني » كانوا مضطرين للعمل طوال الأربع والعشرين ساعة لبضعة شهور ، لكي يستطيعوا تحقيق الطلبات العالمية لشراء نسخ من الفيلم . كان الفيلم التالي أكثر إبهارا وعظمة وتميزا من انتاج شركة « إيطاليا » ، وهو فيلم « كابيريا » (١٩١٤) الذي أخرجه « جوفاني باستروني » (تحت اسم بيرو فوسكو) والذي تكلف انتاجه مليون ليرة . كتب باستروني سيناريو الفيلم بنفسه بعد اثني عشر شهرا من البحث في مكتبة اللوفر ، كما دفع للروائي الإيطالي الشهير « جابرييالي دانوتسيو » خمسين ألف ليرة ذهباً لكي يضع اسمه على الفيلم، ويكتب العناوين الفرعية بين المشاهد .

تم تصوير الفيلم في تورينو طوال ستة شهور ، في ديكورات هائلة من ثلاثة أبعاد ، كانت أضخم ديكورات يتم بناؤها لتصوير فيلم آنذاك ، كما تم تصوير اللقطات الخارجية في تونس وصقلية وجبال الألب . لهذا جاء فيلم « كايبريا » ملحمه هائلة عن الحرب بين روما وقرطاجنة ، وهو ما جعل المؤرخ « فيرون جارات » يطلق عليه « الذروة المثيرة للدوار في تاريخ السينما الإيطالية » . يحكي الفيلم ببيكراته الالنتى عشرة ، بسرد درامى مركب ، عن تلك الحرب ، بداية من حرق الأسطول الرومانى في سيراكوزا (الذى استخدم فيه أعظم مؤثرات خاصة ظهرت على الشاشة لمدة عشرين عاما تالية) ، وحتى عبور « هانيبال » لجبال الألب وسلب « قرطاجنة » .

وبصرف النظر عن إبهار الديكورات والمناظر ، فان فيلم « كايبريا » يحتوى على بعض الابداعات المهمة في التكنيك السينمائى ، التى أثرت تأثيرا كبيرا على مخرجين مثل « سيسيل ب. دي ميل » و « أرلست كوييتشن » . بالإضافة الى « جريفيث » . فالفيلم يتميز باللقطات الطويلة التى تسير فيها الكاميرا فوق قضبان فى حركة هادئة لتتابع الحدث (بحركة الترافلنج) ، وهو ما يسمح للكاميرا بأن تتجول بحرية داخل الديكورات الشاسعة ، وتقترب أحيانا فى حركتها من الشخصيات لتصورهم فى لقطات قريبة ، ثم تعاود الابتعاد لكى تقوم بتصوير الحدث فى تكوين جمالى جديد . استطاع « باسترونى » بمساعدة المصور الاسباني المبدع « سيجونو دي شومون » (١٨٧١ - ١٩٢٩) ابتكار قضبان (سجلها باسترونى باسمه) ، وبرافعة كاميرا بدائية ، لكى يستطيع تصوير تلك اللقطات التى تتحرك فيها الكاميرا حركة معقدة . وعلى الرغم من أن جريفيث سوف يستخدم التكنيك ذاته بحيوية أكبر فى فيلمه « هولد أمة » (١٩١٥) و « التعصب » (١٩١٦) ، فانه لا مجال للشك فى أن « باسترونى » كان أول مخرج على الإطلاق حاول استخدام هذا التكنيك على نطاق كبير ، مما كان سببا لبعض الوقت فى اطلاق اسم « حركة كايبريا » على اللقطات التى تقوم بمحاكاة هذا التكنيك . وهناك ابداعات أخرى فى « كايبريا » ، مثل الاستخدام الواعى للضوء الصناعى (الكهربائى) ، لخلق تأثيرات درامية ، وفى استخدامه للتلاعب بشديد الدكاء والافئاع لوسائل التجميع والطبع الفوتوغرافى ، واستخدام التمثيل البعيد عن التزعة المسرحية .، وذلك الجهد الهائل فى إعادة بناء الفترة التاريخية بأدق تفاصيلها .

عرض فيلم « كايبريا » للمرة الأولى عشية الحرب ، وتجاوز فى نجاحه فيلم « كوفاديس » ، لكنه لم يحقق للمنتجين النجاح الاقتصادي

المأمول ، فقد أنهت الحرب الأولى ، على نحو مفاجئ ، السيطرة الاقتصادية والجمالية التي حققتها السينما الإيطالية لفترة قصيرة من الزمن ، كما أن وقوع إيطاليا تحت ظل الفاشية - في الفترة التالية - أعاق عودة الروح المنتعشة للسينما الإيطالية حتى نهاية الحرب الثانية . ولكن يبدو لنا واضحا كيف أن هذا الفيلم قد أصبح هو النموذج الذي أقام عليه « دى ميل » و « لوييتش » أفلامهما التاريخية المبهرة ، كما ترك أثرا كبيرا على طرائق السرد السينمائي في أفلام « جريفيث » الملحمية المهمة . وفي الحقيقة أن « جريفيث » قد تحلت عن رؤيته لفيلم « كوفاديس » و « كابيريا » ، بينما كان في مرحلة الإعداد لفيلم « مولد أمة » ، وليس هناك مجال للشك في تأثيرهما على نضجه الفني في وقت كان يبحث فيه عن شكل سينمائي ملائم ، يستطيع به أن يقدم صياغته الملحمية للتاريخ الأمريكي ، (ويقال إن « جريفيث » قد اشترى نسخة خاصة من فيلم « كابيريا » ودرسها دراسة مستفيضة أثناء تصويره لفيلم « مولد أمة ») .

د . و . جريفيث واكتمال

شكل السرد السينمائي

ان انجاز « ديفيد واوك جريفيث » (١٨٧٥ - ١٩٤٨) يعتبر انجازا غير مسبوق في تاريخ الفن الغربي ، ومن ثم تاريخ فن السينما ، ففي خلال فترة قصيرة لم تدم أكثر من ٦ سنوات ، بين اخراجه لأول أفلامه ذات البكرة الواحدة عام (١٩٠٨) ، وفيلمه « موله أمة » عام (١٩١٤) ، وضع جريفيث أسس لغة السرد الروائي في السينما كما نعرفها اليوم ، وحول الوسيط الفني الجديد من كونه مجرد تسلية لا علاقة لها بالجماليات الى شكل فني مكتمل النضج . لهذا لم يكن غريبا أن ينظر مؤرخو السينما الى جريفيث على أنه « الأب الشرعي للتكنيك السينمائي » ، او « الرجل الذي اخترع هوليوود » او « أول مؤلف عظيم في تاريخ السينما » ، او « شكسبير الشاشة » ، ومع ذلك فان وضع جريفيث كلفنان ظل موضع جدل مستمر بين دارسي السينما خلال ستين عاما ، منذ اخراج أفلامه المهمة ، كما أن موقف النقاد منه قد شهد تذبذبا كبيرا لم يتعرض له فنان يمثل أهميته في تاريخ السينما . لقد كانت المشكلة أن جريفيث هو في جوهره شخصية تحتوي على تناقض ، فقد كان بلا شك فنانا عبقريا في مجال السينما الروائية ، التي أعطاهما أول رؤية فنية ، لكنه كان أيضا شخصا رومانتيكيا ينتمي الى الجنوب الأمريكي ، وصاحب طموحات متضخمة تجسده الثقافة الأدبية ، ونزوع الى الميلودرامية العاطفية . لقد كان جريفيث هو أول من برع في امتلاك الحرفية السينمائية ، كما كان أول شاعر سينمائي ، لكنه كان أيضا متعصبا واديكاليا مشوش الذهن ، عاجزا عن التفكير المجرد عن الهوى ، وشخصا ينظر للتاريخ الانساني - بالمعنى الحرفي للكلمة - على أنه صراع بين الاسود والأبيض مثل المسرحيات الميلودرامية للقرن التاسع عشر . لذلك يمكن القول ان جريفيث يمثل تناقض انسان القرن التاسع عشر ، الذي أستطاع أن يضع قواعد الشكل الفني لفن ينتمي للقرن العشرين . لذلك ، فاننا نجد آثار

هذا التوتر في التفاوت داخل أفلامه ، سواء من ناحية الذوق الفني أو الأحكام الأخلاقية ، لكن هناك تناقضا آخر في شخصية جريفيث ، قد يكون من الصعب توضيحه بشكل منطقي ، وإن كان يثير قضايا جوهرية في طبيعة فن السينما ذاته ، وهو التناقض اللصيق بكونه عميقا يعاني من **الضعف الثقافي والوجدانية** . وإذا وضعنا في الاعتبار ذلك القصور في رؤية جريفيث ، فإن من المؤكد أنه لم يعرف النفاق أو الخداع ، لكنه كان يتسم بضيق الأفق الثقافي الى درجة خطيرة بالنسبة لأي فنان عظيم في أي وسيط فني .

سنوات التكوين

كان جريفيث هو الابن السابع لكونويل في الجيش الكونفدرالي من أبطال الحرب الأهلية ، له شهرته بين أهل الجنوب ، ولقد ولد جريفيث في منطقة بولاية كنتاكي بالقرب من حدود انديانا في عام ١٨٧٥ . لم تكن عائلة جريفيث غنية ، لهذا تعرضت للفقر الشديد خلال سنوات الإصلاح لكنها ظلت متعلقة بالماضي ، لهذا ترعرع الطفل ديفيد وسط الأساطير **الرومانتيكية عن الجنوب القديم وقيمته التقليدية عن الشرف والفروسية والثناء الأخلاقي** ، وهو ما كان متسقا مع ميل جريفيث للشعراء والروائيين المشهورين في العصر الفيكتوري ، وإعلانهم لثبات القيم الرومانتيكية الفطرية ، التي لم يستطع جريفيث في أية فترة من فترات حياته أن يخرج عن طوقها . وعندما مات الأب عام (١٨٨٥) (وكان جريفيث يزعم دائما وكأنه يحكي حكاية رومانتيكية أن موت الأب كان بسبب جراح قديمة من أيام الحرب الأهلية) ، قامت الأم بالنزوح مع العائلة الى لويسفيل ، حيث حاولت أن تدير مشغلا للطيرز لم يحقق نجاحا كبيرا ، مما أدى الى معاناة جديدة من الفقر ، تركت تأثيرها على الطفل الصغير . لقد كانت ظروف جريفيث مشابهة لتلك التي عاشها ديكنز (وهناك في الحقيقة أكثر من تشابه بين هذين الفنانين) . فقد اضطر جريفيث الى أن يترك مدرسته ويحصل ليساعده أسرته .

وبعد سلسلة من الأعمال الوضيعة في لويسفيل ، أصبح جريفيث مولعا بفن المسرح ، وتنتقل مع الفرق الجواله في الغرب الأوسط . وربما لم يكن جريفيث موهوبا في مهنة التمثيل وإن كان متحمسا لها . وساعده في ذلك مظهره الجميل (لقد ظل طوال حياته أنيقا وكل صوره تبدو كأنها تاتيل جميلة) ، لكنه ظل بين عامي ١٨٩٧ و ١٩٠٥ ينتقل من مينيابوليس الى نيويورك الى سان فرانسيسكو ، ليسكن في فنادق رخيصة ، محاولا أن يكسب عيشه من العمل في المناجم تارة وفي مواسم

الحصاد تارة أخرى ، ليعود في عام ١٩٠٦ من سان فرانسيسكو الى الشرق ، عندما وجد دورا محترما في مسرحية « اليزابث ملكة انجلترا » ، التي قلمتها فرقة « نانسى أونيل » ، وليتزوج بعدها بفتاة الفرقة « لندا آرفيدسون » (١٨٨٤ - ١٩٤٩) ، وليبدأ في كتابة مسرحية « العبيط والفتاة » ، التي كانت ميلودراما جادة مقتبسة من تجاربه الخاصة خلال تجواله وعمله في مزارع كاليفورنيا .

ظل طموح جريفيث طوال حياته هو أن يصيغ كاتبا من الطراز الفيكيتوري ، مثل الادباء انذين أعجب بهم في صباه ، لكنه للأسف لم يكن يملك قدرات لغوية جيدة ، لذلك فان أغلب كتاباته تنسم بالبلاغة الجوفاء ، وان كان قد استطاع - بشكل يشبه المعجزة - أن يبيع مسرحيته الأولى بألف دولار للسمسار الفني « جيمس ك . هاكيت » الذي أنتجها في العاصمة واشنطن في خريف ١٩٠٧ ، لكن « العبيط والفتاة » قولت بالانتقاد ، وانتهى عرضها بعد أسبوعين ، وان جعلت جريفيث أكثر اقتناعا بوعيته وتصميما على الاستمرار في العمل الأدبي . وخلال عام ، استطاع أن ينشر بعض القصائد والقصص القصيرة في مجلات الطبقة الوسطى واسعة الانتشار ، كما أكمل مسرحية جديدة ، كانت دواما ملحمة من اوبئة فصول عن الثورة الأمريكية بعنوان « الحرب » ، تعتمد في مادتها على اليوميات والخطابات التي تنتمي لتلك الفترة ، وعثر عليها جريفيث في مكتبة نيويورك العامة . وعلى الرغم من أن جزءا كبيرا من مادة هذه المسرحية قد استخدمه في فيلمه **الملحمة « أمريكا » (١٩٢٤)** ، فان مسرحيته لم تعرض أبدا على خشبة المسرح ، مما دفع بجريفيث الى أن يبحث لنفسه عن عمل أكثر استقرارا . لجأ جريفيث في أواخر عام ١٩٠٧ الى صديقه القديم « ماكس ديفيدسون » ، الذي كان زميله في فريق التمثيل في «لويسفيل» قبل أن ينتقل ليقم في نيويورك . نصحه الصديق بأن يكسب عيشه ببيع قصصه لشركات الأفلام التي كانت قد تزايد عددها فجأة في المدينة ، لكن جريفيث عارض الفكرة في البداية خوفا من أن سمعته الأدبية قد تتلوث حين يرتبط اسمه بالوسيط الفني الجديد الذي كان يراه فنا سوقيا . لقد كان يعرف القليل عن عالم الأفلام في تلك الفترة ، لكنه كان ينظر إليها باحتقار كامل ، ومع ذلك ، ولأنه كان يبحث عن لقمة العيش ، ولأن القصص السينمائية كانت تباع حينئذ بخمسة دولارات للقصّة ، فانه اضطر الى أن يقوم بأعداد النص السينمائي عن مسرحية « لا توسكا » للمؤلف « فيكتوريان ساردو » ، واستخدم اسم الشهرة الذي عرف به في عالم المسرح « لورانس جريفيث » ، وقدم النص الى « ادوين اس . بوتر » في شركة استوديوهات اديسون . لكن بوتر رفض السيناريو بسبب احتوائه على مشاهد كومبارس عديدة أكثر

مما يحتمله أى فيلم ، غير أنه أعجب بمظهر الفتى الشاب ، وهكذا عرض على جريفيث أن يقوم ببطولة الفيلم الذى كان يقوم بإعداده وإخراجه « الانتفاذ من عش النسر » ، مقابل أجر خمسة دولارات فى اليوم . وقبل جريفيث العرض وهو مكتئب ، وبعد انتهاء الفيلم لم يكن بورتر بحاجة الى الممثل وكاتب السيناريو جريفيث ، مما اضطر جريفيث الى أن يتقدم بقصصه السينمائية لشركة « بيوجراف وميوتوسكوب » الأمريكية .

البداية فى شركة بيوجراف

تأسست شركة « بيوجراف وميوتوسكوب » الأمريكية عام ١٨٩٥ بواسطة عدة شركاء ، من بينهم « وليم ديكسون » مخترع « الكاينيتوجراف » ، و « الكاينيتوسكوب » ، وذلك بعد أن ترك معامل اديسون اثر مشاجرة مع مديرها الإدارى . وهكذا تحول ديكسون مع شركائه الى اتقان تقنيات وآلات الصور المتحركة ، التى كانت تنافس آلات اديسون دون أن تنتهك حقوق التسجيل . اخترع ديكسون آلة نقالة من نوع صندوق الدنيا ، هى « الميوتوسكوب » ، لشركته ، ثم اخترع بعدها كاميرا وآلة عرض « بيوجراف » اللتين تفوقتا على آلات اديسون . وعلى الرغم من أن شركة بيوجراف الأمريكية (التى أسقطت كلمة ميوتوسكوب من اسمها بعد فترة وجيزة من التحاق جريفيث بها) كانت إحدى شركات حقوق الفيلم منذ عام (١٩٠٩) ، إلا أنها كانت تمثل المنافسة الوحيدة المهمة لاديسون ، كما أنها قامت بتوظيف العديد من أكثر الأشخاص موهبة فى مجال صناعة السينما ، وكان من بينهم المصور السينمائى الذى سوف يصبح المصور الخاص لجريفيث وهو « ج . و . ييلى بيتزر » (١٨٧٢ - ١٩٤٤) .

وفى أواخر ١٩٠٧ ، عانت الشركة من متاعب خطيرة، فقد كانت مدينة بمبلغ ٢٠٠ ألف دولار للبنوك ، كما أن الجمهور كان قد بدأ يفقد الاهتمام بأفلامها ، علاوة على أن صحة وحيوية مخرج أفلامها « والاس ماكنتشيون » كانت تتدهور بسرعة ، وتراجع معدل انتاجها الذى كان يتراوح حول فيلمين من أفلام البكرة الواحدة كل أسبوع . لقد كان واضحا أن الشركة فى حاجة الى مخرج جديد ، لكن القليلين المتربين بهذه الصناعة فى تلك الأيام كانوا جميعا يعملون لدى الشركات الأخرى ، وهكذا فإن الفرصة جاءت لجريفيث - الذى كان تماقده مع الشركة كممثل وكاتب للقصص - لى يخرج الأفلام ، عندما تنهى الى سماع المدير العام للشركة « هنرى مارفن » بعض الملاحظات الذكية التى أبدتها « جريفيث » للمصور السينمائى « آرثر مارفن » شقيق المدير العام .

ولقد كان أول أفلام جريفيث متوائما مع شخصيته ، عندما اختار موضوعا له قصة ميلودرامية (وعنصرية أيضا) ، عن طفل يقوم الفجر باختطافه ويتم انقاذه ، بعد معركة يتم فيها تبادل اطلاق النيران . لقد كان ذلك هو فيلم « **مغامرات دولي** » ، الذي لم يكن الا (« **الانقاذ من عش النسر** » دون أن يكون هناك نسر) ، أو بكلمات أخرى فإنه لم يكن الا واحدا من تلك الأفلام النمطية العديدة ذات الجاذبية الجماهيرية آنذاك ، والتي تدور دائما حول طفل مفقود أو مختطف . قام جريفيث بتصوير فيلمه خلال يومين في يونيو ١٩٠٨ في « **ساوندبيتش** » في ولاية كونكتيكت ، واستطاع انجازه بقدر كبير من النصائح واندعم المعنوي من كل من « **بيتزر وآثر مارفن** » الذي قام بتصوير الفيلم . وعلى الرغم من أن الفيلم خلا من الابداع ، الا أنه أثار احترام الشركة ، مما أتاح لجريفيث عقدا بخمسة واربعين دولارا في الأسبوع لاجراخ الأفلام ، ونسبة واحد في الألف من السننت عن كل قدم من شريط الفيلم يتم بيعه . وقد تم العرض الأول للفيلم في يوليو بعد شهر واحد من تصويره ، وكان جريفيث قد أخرج بالفعل خمسة أفلام واستكمل فيلما سادسا كان قد بدأه مخرج آخر . (يذكر **الثاقب ولیم جونسون** أن فيلم « **دولي** » يحتوي على لقطة من زاوية مرتفعة تستخدم عمق المجال ، بالإضافة الى لقطة أخرى لعربة الفجر وهي تبتمتد الى خلفية الكادر بعيدا عن الكاميرا ، وهي اللقطات التي تستخدم تقنيات غير مسبوقة قبل عام ١٩٠٨ ، وهو ما يوحي بأن جريفيث كان لديه مفهوم أكثر عمقا للمكان السينمائي أكثر من أي من المخرجين المعاصرين) .

سنوات الابداع : (١٩٠٨ - ١٩٠٩) والسرد بالعلاقة بين اللقطات :

وفي السنوات الخمس التالية ، أخرج جريفيث لشركة « **بيوجراف الأمريكية** » ما يزيد على ٤٥٠ فيلما ذات البكرة أو البكرتين محاولا أن يجرب فيها كل تقنيات السرد ، التي سوف يستخدمها فيما بعد في فيلميه « **مولد أمة** » (١٩١٥) و « **التعصب** » (١٩١٦) ، رهي التقنيات التي سوف تصبح جزءا من قواعد اللغة السينمائية . ومع ذلك فإن جريفيث فيما يبدو لم يكن واعيا تماما بإبداعاته ، على الأقل في خلال ممارسته لها . لقد كانت بالنسبة اليه مجرد نتائج لمحاولته أن يجد حلولا عملية أكثر من كونها تنظيرا مجردا ، ولأن طريقته في اكتشافها كانت تعتمد على الحدس والتجريب ، وليس على رؤية جمالية وشكلية واضحة . لقد كانت هناك قواعد قليلة جدا للسرد السينمائي. آنذاك ، لذلك وجد جريفيث نفسه حرا في أن يحكي القصص بالطريقة التي تتيحها له مقتضيات الظروف ، وحسبما تقوده عناصر الحكاية ذاتها ، ولو كانت لديه أية طريقة منهجية على الاطلاق فهي تتألف ببساطة من خلقه للتوازي بين تقاليد السرد المسرحي - التي كان يعرفها من خلال تجربته الطويلة

كممثل - وأدوات سينمائية متفردة كان يكتشفها بالصدفة أثناء عمله .
 كما كانت أدوات السرد النابعة من روايات العصر الفيكتوري -
 التي أحبها جريفيث في شبابه - نموذجاً من النماذج التي اعتمد عليها خلال
 عمله . وفي النهاية ، فإن جريفيث استطاع أن يمزج بين الطرائق المسرحية
 والروائية والطرائق السينمائية معا ، مضيفاً إليها اكتشافات الآخرين مثل
 « بوتر » و « باستروني » ، وأن يصهر هذه العناصر جميعها ، لكي يخلق
 لغة سردية بصرية هي ما نسميها اليوم « السينما » . وفي خلال رحلته
 الفنية يمكن القول أن « جريفيث » قد قدم ما يشبه الترجمة الحرفية لطرائق
 السرد الروائية التي تنتمي إلى القرن التاسع عشر ، ليحولها إلى لغة
 سينمائية ، ولقد كانت أفلامه من القوة والتأثير بحيث أنها فرضت على
 السينما شكلاً روائياً ، لم تستطع أن تتحرر منه إلا عندما ظهرت إلى
 الوجود تقنيات ونظريات سينمائية جديدة .

وفي الحقيقة أن هناك إحساساً سائداً بين دارسي السينما المعاصرين
 بأن دور جريفيث كمبدع قد تم تضخيمه ، وأن « الإبداع لم يكن إلا مسألة
 تأثر بعض صانعي الأفلام - الذين يتسمون بالجرأة - ببعضهم البعض » ،
 كما تقول المؤرخة والناقدة « كريستين طومسون » ، التي ترى أن الانتقال
 من السينما البدائية إلى السينما الكلاسيكية بين عامي ١٩٠٧ و ١٩١٧
 « كان يعتمد على الإبداعات الفردية ، ولكن أشخاصاً مثل « جريفيث »
 و « هوديس توثيه » قد أسهما في تغيير الممارسات الانتاجية والتقنيات
 السينمائية في حدود ضيقة ، لأنهم كانوا محكومين بنظام أنتاجي صارم
 ومتكامل . وفي ضوء الأبحاث المستفيضة التي قامت بها كريستين
 طومسون ، ومؤرخون معاصرون آخرون مثل « باري سولت » ، فإنه ليس
 هناك مجال للشك في أن نظم الانتاج كانت بالفعل شديدة الصرامة
 آنذاك ، كنتيجة للازدهار المفاجيء لدور العرض الرخيصة « النيكل أوديون »
 بين عامي ١٩٠٦ - ١٩٠٨ ، وأن السرد السينمائي كان متاثراً مع طرائق
 الانتاج ، ولكن المسألة التي أريد التأكيد عليها هو أن جريفيث كان شخصاً
 بارزاً - وقد لا يكون شديد الأهمية والتأثير - في تحويل نظم الانتاج
 من الطرائق البدائية إلى الطرائق الكلاسيكية ، وأن الوثائق التاريخية تؤكد
 أن أفلام جريفيث في « شركة بيوجراف » كانت ذات شعبية هائلة لدى
 الجمهور المعاصر له ، حتى أن المخرجين الآخرين كانوا يقلدونها كما كانوا
 يقلدون طريقته في الانتاج . كما أنه ليس هناك مجال للشك في مجال
 التاريخ الاجتماعي أن شهرة وذيق فيلم « مولد أمة » ، والجدل الذي
 أثاره ، قد خلقت تغيراً لا يمكن إنكاره في نظرة كل الناس تجاه الأفلام
 وأهميتها . ومن ناحية أخرى ، فإن جريفيث لم يكن يعمل في فراغ ، إذ
 كانت أعماله وإنجازاته على صلة وثيقة بالسياق الذي كان يعيش فيه .

لقد كان مفهوم الإخراج السينمائي في أفلام الفترة البدائية الأولى ينحصر في اعتبار الكادر شبيهاً بخشبة المسرح ، التي يدور عليها الحدث ويراهما المشاهد كأنه يجلس على مقعده في صالة المسرح ، لذلك فإن الحركة داخل الكادر كانت لا تختلف عن حركة الممثلين على خشبة المسرح . ولكن نهاية هذه الحقبة شهدت ظهور الأفلام ذات اللقطات العديدة - مثل أفلام المطاردات على نحو خاص - وهو ما اقتضى أن يهتم الإخراج السينمائي بتناسق الحركة بين اللقطات المتتابة ، (ففي مشاهد المطاردات ينبغي أن تتحرك جميع الشخصيات عبر الكادر في نفس الاتجاه من لحظة إلى أخرى والا طهروا وكانهم في مواجهة بدلاً من المطاردة) . إن هذه الطريقة في الحفاظ على اتجاه الحركة على الشاشة تسمى اليوم « نظام المائة والثمانين درجة للتصوير » ، حيث يفترض أن هناك خطأ وهمياً يفصل بين الكاميرا والحدث ينبغي على الكاميرا ألا تتجاوزه ، حتى لا ينشأ اضطراب وتشوش في حركة الممثلين والأشياء على الشاشة . إن هذا يضمن أن يرى المتفرج الحدث كله من نفس الجانب ، فعندما نرى البطل وهو يتابع اللصوص في حركة هروبهم التي تتجه من يسار الكادر إلى اليمين ، ينبغي ألا تقوم الكاميرا بمبور الخطأ الوهمي لتصوير الحدث من الجانب الآخر ، والا بدت بعض الشخصيات وكأنها تتحرك حركة عكسية غير مفهومة . ومن الواضح أن قاعدة المائة والثمانين درجة لم تكن من ابتكار شخص بعينه ، ولكنها تطورت عبر مهادة التجربة والخطأ للعديد من المخرجين (ومن بينهم جريفيث) ، كما أسهم في حل هذه المشكلة الكثيرون من المصورين والقائمين على التوليف والمونتاج ، بالإضافة إلى الوعي المتزايد للمخرجين لفروءة استمرارية واتساق الحركة على الشاشة . (واننى أتفق مع الناقد والمؤرخ « واجينيشتم » ، الذي يقول في كتابه عن أفلام جريفيث أنه ليس مهماً على الإطلاق العثور على أدلة تؤكد أسبقية جريفيث أو عدم أسبقيته في اكتشاف بعض التقنيات ، فالهم في الفن ليس من اكتشاف تقنية ما قبل غيره ، ولكن الأهم هو من استطاع استخدامها على النحو الأفضل) .

لقد كانت خطوة جريفيث الأولى نحو شكل السرد الكلاسيكي تتضمن استخدام لقطات قصيرة ، تقطع الحدث الرئيسي ، كما فعل في فيلم « قفاز وجل التمشيح » (١٩٠٨) ، الذي أكمله قبل أربعة شهور من ظهور فيلم « مغامرات دولي » ، فلأنه كان ينظر إلى حرفته نظرة جادة ، أراد جريفيث أن يعمق من التأثير العاطفي في مشهد يصور امرأة شابة قد نجحت توا في انقاذ رجل من حبل المشنقة ، فبعد لقطة عامة متوسطة تظهر فيها الشجرة التي يتدلى منها حبل المشنقة ، حيث تقف الشخصيتان

الرئيسيتان ، يقطع على لقطة أكثر اقترابا يتبادل فيها الممثلان أحاسيس الصداقة الحميمة ، مما يتيح للمتفرج مزيدا من القدرة على قراءة وجوه الشخصيات وانفعالاتها ، بدلا من الإبقاء على المسافة البعيدة التي تتطلب بالضرورة الإيماءات المبالغ فيها . أن ما فعله جريفيث لا ينحصر في تجزئة المشهد الى عدة لقطات ، وهو ما صنمه بوتر وأخرون أحيانا في أفلام مسابقة ، ولكن انجازه الحقيقي يبدو في تحطيمه للمسافة البعيدة بين المتفرج والحدث ، فالقطع من اللقطة العامة الى اللقطة القريبة قد قسم حالا نهائيا لمشكلة السرد ، لأنه استطاع أن يوضح الصداقة التي نشأت عن الحدث الرئيسي لانقاذ البطل ، وسوف يقوم جريفيث باستخدام هذا النوع من القطع مرة بعد أخرى خلال الشهور التالية ليحقق نتائج ايجابية مذهلة .

خطا جريفيث خطوة منطقية أبعد في تطوير هذا الاكتشاف ، ليزيد من قدرة السينما على السرد ، ففي فيلم « بعد سنوات عديدة » (١٩٠٨) الذي كان النسخة السينمائية القصيدة « تينيسون » الروائية « ايتوش آردن » ، يقوم جريفيث باستخدام التوليف المتوازي لغرض مختلف تماما عن المطاردات السينمائية ، فهو ينزل بين خطين روايين أحدهما من وجهة نظر « آني لى » ، والآخر من وجهة نظر زوجها الذي عاش تجربة غرق سفينته ، ومن خلال إحدى عشرة لقطة يصور لنا جريفيث المسافة المكانية والنفسية التي تفصل بينهما ، ان هذا النوع من التوليف يسبق اكتشاف « مودناو » و « كارل فرويند » للقطعة « الكاميرا الذاتية » ، كما يسبق أيضا « مونتاج التعاذب والتنافر لأيزنشتين » . وقد استخدم جريفيث هذه الطريقة في التوليف في أفلامه التالية لشركة بيوجراف ، مثل فيلم « محتكر القمح » (١٩٠٩) ، حيث يقطع من لقطة لتاجر القمح شديد الثراء وهو يلثمه وجبة شديدة الضخامة ، الى لقطة لجامعى الفلاند الفقراء وهم يقفون في طابور الخبز ، (وهو شكل مبكر لمونتاج تداعى الألفاظ ، الذي استخدمه المخرجون السوفيت فيما بعد) ، كما استخدم أيضا التقنية التي أسماها « الأشياء موضع الاهتمام » ، عندما كان يقطع من شخص ينظر الى شيء غير موجود في الكادر الى لقطة لهذا الشيء نفسه ، وهي التقنية التي سوف تعرف فيما بعد بلقطات « وجهة النظر ذات الدافع » ، عندما تقف الكاميرا في نفس المكان الذي تقف فيه الشخصية لتتحرك لنا بوجهة نظر ذاتية . كما استخدم جريفيث أيضا ذلك النوع من التوليف الذي يوحى بالفلأش باك ، عن طريق القطع الى لقطة أو مجموعة من اللقطات تقطع السرد الرئيسي الذي يدور في الحاضر ، ليعود السرد الى لحظة ماضية .

وفى الحقيقة أن ما فعله جريفيث فى « شركة بيوجراف » بدءاً من ١٩٠٨ ، واستمر فيه بتجراح طوال حياته الفنية ، هو « استخدام لقطات متبادلة من أبعاد مكانية مختلفة » ، (بمعنى اقتراب الكاميرا أو ابتعادها عن الشيء الذى تصوره من لقطة الى أخرى) ، ولم يكن الهدف من ذلك هو تحقيق « جمال » سينمائية متكاملة ، ولكن الهدف من القطع بين هذه اللقطات ذات الأحجام المختلفة هو النظر الى الحدث الدرامى من عدة زوايا أو وجهات نظر . وخلال ذلك تعلم جريفيث الأهمية الرمزية والنفسية الكبيرة للقطات القريبة « الكلووز أب » ، التى تقوم بتقديم التفاصيل الصغيرة ، وعزلها عن خلفياتها أو الأشياء المحيطة بها ، ومن ثم إعطاؤها أهمية درامية أكبر عندما تظهر وحدها فى الكادر فى صورة مكبرة . كما تعلم جريفيث أيضاً الأهمية فى استخدام اللقطة العامة البعيدة جداً ، لىوحى بالمكان على نحو يأنورامى ، أو ليعصور مشاهد الأحداث المحمية ، كما فعل فى « مولد أمة » و « التعصب » . وبالطبع ، فإن المسئولين فى « شركة بيوجراف » قد صلمتهم تجارب جريفيث ، لأنه فى فيلم « بعد سنوات عديدة » لم يضع أى حدث أو مطاردة كما أعادت أفلام تلك الفترة . (وان واحداً من إسهامات جريفيث المهمة ، كان رفع مستوى المصومون فى أفلام تلك الفترة) . كما بدت طريقة جريفيث فى صنع الأفلام – من وجهة نظر المسئولين – وكأنها تنتهك كبل القواعد المعروفة فى السرد ، الذى يحافظ على وحدة الزمان والمكان وتماقب الأحداث . وفى رواية « ليندا أوفلستون جريفيث » عن رد فعل زوجها تجاه هذا الانتقاد تكشف عن نظرة الفنان الى حرفته :

« عندما تحدث جريفيث عن رغبته فى تصوير مشهد نرى فيه انتظار « آنى لى » لزوجها الغائب ، يعقبه مشهد آخر يظهر فيه اينوش وحيداً فى

الجزيرة المهجورة ، بدأ الأمر كله مثيراً للاضطراب فى نظر المسئولين ، الذين قالوا له كيف لك أن تحكى قصة وأنت تقفز هكذا بين المشاهد ، فالجمهور لن يعرف ماذا تقصده ، فرد جريفيث : ألم يكتب « ديكنز » بنفس الطريقة ؟ فأجابوه : بلى ، ولكن كتابة الرواية شيء مختلف . فكان رد جريفيث أن رواية قصص الأفلام لا تختلف كثيراً عن فن الرواية الأدبية » .

تقد نظر جريفيث الى الأفلام على أنها قصص يمكن أن تحكى بواسطة ترتيب اللقطات بدلاً من الكلمات ، لكن المسئولين فى « شركة بيوجراف » شعروا أن جريفيث قد ذهب الى أبعد مما ينبغى ، وظلوا متخوفين من رد فعل الجمهور ، ولكن الأمر الذى أثار دهشتهم هو أن فيلم « بعد سنوات عديدة » قد قوبل بحفاوة كبيرة على أنه عمل عظيم ، كما كان أول فيلم

أمريكي تنهال عليه الطلبات للاستيراد في الأسواق الأجنبية على نحو غير مسبوق . وخلال السنوات الأولى من عمله كـ «مخرج» بشركة «بيوجراف» ، استطاعت أفلام جريفيث أن تحقق للشركة أرباحاً طائلة ، كما أصبحت « أفلام بيوجراف » علامة على الجودة الفنية والاحترام النقدي ، اللذين لم يكن ينالهما في السابق إلا أفلام المسرحيات المصورة .

كانت خطوة جريفيث التالية أكثر جرأة وراديكالية ، حيث عمد إلى تجزئ الواقع إلى شذرات مكانية وزمنية ؛ لكي يخلق احساساً بتعدد الأحداث وتوازيها ، ولكي يحقق نوعاً جديداً من التشويق الدرامي . لقد بدأ في مثل هذه المحاولة مع فيلمه الثامن « الساعة القاتلة » في أغسطس (١٩٠٨) ، ولكنه وصل بها إلى النضج في يونيو (١٩٠٩) مع فيلمه الميلودرامي « المنزل الثاني » . أراد جريفيث في هذا الفيلم أن يصور حدثاً يحدث على ثلاثة مستويات في نفس الوقت ، حيث تحاول عصابة من اللصوص أن تقتحم المنزل من الخارج ، بينما تحاول أم وأطفالها التصدي لهذا الهجوم من الداخل ، بينما نرى الأب وهو يأتي مسرعاً من المدينة لانتقاذ العائلة ودحر اللصوص ، كتطوير منطقي للتكنيك الذي استخدم في فيلم « بعد سنوات عديدة » ، قام جريفيث بالقطع من حدث إلى آخر مع تزايد مستمر في سرعة القطع بينها ، حتى تلتقي الأحداث الثلاثة في ذروة الفيلم . إن هذا القطع المتبادل أو القطع المتداخل بين الاثنين وخمسين لقطة منفصلة قد حول الذروة الدرامية في الفيلم إلى ذروة بصرية أو سينمائية في الوقت نفسه ، حتى إن الحكاية وطريقة حكايتها قد أصبحتا شيئاً واحداً ، أو بكلمات أخرى فإن الشكل قد أصبح هو المضمون في الوقت ذاته . ولقد كان من المعتاد لفترة طويلة أن « يوترو » قد استخدم القطع المتداخل في فيلم « حياة رجل الأطفال الأمريكي » في عام ١٩٠٣ ، (وهو ما ناقشناه في الفصل الأول) . كما أن من الواضح أن صانعي أفلام « مدرسة برايتون » وجريفيث أيضاً قد سبق لهم تجريب هذا التكنيك قبل عام ١٩٠٩ ، ولكن « المنزل الثاني » كان أول فيلم درامي يستخدم هذا التكنيك كمادة بناء أساسية ، ليحكي قصة تدور في ثلاثة أماكن منفصلة . وبعد هذا الفيلم دخل القطع المتداخل إلى الأجرومية السينمائية ليصبح واحداً من أهم وسائل السرد في الأفلام .

انتشر هذا التكنيك في كل أنحاء صناعة السينما ، حتى إنه أصبح معروفاً بـ «الانقسام في اللحظة الأخيرة» ، على طريقة جريفيث . والعنصر الأساسي في هذا التكنيك ليس هو القطع السريع بين اللقطات التي تصور أحداثاً متزامنة ، ولكنه القطع السريع بين لقطات تزداد قصراً حتى تبلغ ذروتها في النهاية . وكما يشير «أوتو فايت» ، فإن جريفيث قد اكتشف أن زمن اللقطة ومدة بقائها على الشاشة تخلق توتراً نفسياً معيناً

عند المتفرج ، وأنه كلما كانت اللقطة أقصر في زمنها تزايد التوتر النانسي عنها . لقد كانت تلك هي القاعدة الرئيسية لمشاهد الانقاذ بالقطع المتداخل التي جعلت جريفيث مشهوراً في العالم كله ، على الرغم من أن هذا النوع من التوليف لم يظل بالطبع مقتصرًا على المطاردات ، فلقد أصبح في الحقيقة هو الأساس البنائي للسينما الروائية منذ « مولد أمة » وحتى اليوم ، فهذا الاستخدام للقطع المتبادل ، الذي يزداد تطوراً حتى الذروة ، يمكن اعتباره التجسيد البصري للكريشسيندو في الموسيقى ، وبكلمات أخرى فإن سرعة الايقاع البصري للتوليف بين أحداث متزامنة توازي سرعة الايقاع الدرامي للحدث الذي يتم تصويره ، وهو ما يجعل المضمون يتجسد في الشكل ، لهذا فإن ثاني اكتشافات جريفيث الهامة ذو علاقة وثيقة باكتشافه الأول ، فالتبادل بين اللقطات ذات الأحجام المختلفة التي تتباين فيها الأبعاد المكانية للكاميرا عن الحدث قد أعقبه جريفيث بتبادل للقطات ذات أطوال زمنية مختلفة ، ليؤسس قواعد المونتاج وجمالياته ، التي سوف تسود الخمسين عاماً الأولى من عمر السينما الروائية .

وعلى الرغم من أن « شركة بيوجراف » مثل بقية الشركات الأخرى في صناعة السينما لم تكن ترغب في أن تذكر اسم المخرجين في تيارات الأفلام ، فإن جريفيث قد حقق بإبداعاته شهرة هائلة ، وهو ما أتاح له استمرار عقده مع الشركة لكي يستمر فيما أسماه « الصبل من أجل دور عرض السنتات الخمسة » ، إلا أنه استطاع من خلال هذا العمل ذاته أن يتابع تجاربه شديدة الأهمية في تاريخ السرد السينمائي .

سنوات الإبداع (١٩٠٩ - ١٩١١) والسرد داخل الكادر

لقد كانت اكتشافات ١٩٠٨ - ١٩٠٩ (بالتوليف المتبادل بين اللقطات المختلفة في أحجامها أو أطوالها الزمنية) ، اكتشافات تتعلق بالتوليف أو المونتاج الذي يتمثل في العلاقة الحيوية « بين » اللقطات (وهو ما نسميه السرد بفعل علاقات بين الكادرات المختلفة) ، ولكن سرعان ما أظهر جريفيث اهتماماً مائلاً بما يحدث « داخل » الكادرات ذاتها ، أو داخل كل لقطة على حدة (وهو ما نسميه السرد داخل الكادر) . لقد كان السبب الرئيسي في ذلك هو اهتمامه المتزايد بالقصص ذات المضمون العميق ، والتي كان معظمها مقتبساً عن أصول أدبية ، وهو الاهتمام الذي بدأ في فترة سابقة متزامناً مع أفلامه الميلودرامية ونط أفلام المطاردات أثناء عمله مع « شركة بيوجراف » ، فقد أخرج عدة أفلام مقتبسة من أعمال « لشكسبير » و « ادجار آلان بو » و « فينسبون » و « براونينج »

و «ديكنز» و «تولستوى» ، ومثل فيلمه « محتكر القمح » المكتسب عن روايتين « للروائي نوديس » ، كما قام بمعالجة بعض الموضوعات الاجتماعية المعاصرة الجادة وإن اتسمت رؤيته بقدر كبير من التبسيط والسطحية . ولأن جريفيث أراد أن يكون مضمون أفلامه أكثر جدية ، فإنه قد حاول أن يضفى على الوسيط السينمائي جدية مماثلة ، وهو الأمر الذى يبدو فى أحد عناصر إخراجيه باهتمامه باختيار وإدارة الممثلين .

لقد كان جريفيث بالفعل هو أول مخرج عظيم فى فن إدارة الممثل ، لأنه كان هو نفسه ممثلا وواعيا بالجانب النفسى من هذه الحرفة ، لذلك فقد عرف قيمة الاهتمامات بالبروفات ، وفرضها على الممثلين والفنيين ، فى الوقت الذى كان فيه معظم المخرجين الآخرين يقومون بتصوير الأفلام دون بروفات على الإطلاق ، لذلك فقد كان جريفيث يمنح ممثليه أربعة أضعاف الأجر الذين يحصلون عليه فى شركات منافسة . وبحلول عام ١٩١٣ استطاع أن يكون لنفسه مجموعته الخاصة من الممثلين الذين سوف يصبحون نجوما مثل « ماري بيكفورد » و « ليونيل باريمور » (وقد ترك العمل مع جريفيث بعد فترة قصيرة) و « ماي هاوش » و « دوروثي جيش » و « ليليان جيش » و « بلانش سويت » و « هنرى ب. والتول » و « بوبى هاردن » و « دونالد كريست » و « والاس ريد » ، كما اكتشف جريفيث ما لم يستطع مخرج قبله اكتشافه ، أن الكاميرا السينمائية تساهم إسهاما كبيرا فى تعميق وتوضيح الشخصيات الدرامية ، بالإضافة إلى تدريبه المستمر للممثلين على الأداء التلقائى والمرهف . كما امتد اهتمام جريفيث بالتفاصيل إلى الديكور الذى كان يشرف على تصميمه وإنشائه . لقد بدأ كل هذا العمل الشاق الذى يقوم به مبالغا فيه بدرجة كبيرة من وجهة نظر المسئولين عن شركات الانتاج الذين رأوا فى ذلك تضيقا للوقت والمال ، (لقد كانت تلك هى فترة أفلام « النيكل أوديون » التجارية) ، لكن الجمهور والنقاد على السواء أظهروا إعجابا كبيرا بالطبيعية والأصالة للأفلام التى تحمل علامة « أ ب التجارية » (أمريكان بيوجراف) ، والتى كانت فى حقيقتها علامة على أفلام جريفيث التى أنتجها وأخرجها للشركة . وسرعان ما ظهرت فى الصحف السينمائية مقاسلات متخصصة لأفلامه ، وكانت شركة « بيوجراف » هى أولى الشركات التى تلقى خطابات المجبين بأفلام بعينها (كانت هى أفلام جريفيث) ، بدلا من خطابات الإعجاب بالنجوم .

لقد ذهب اهتمام جريفيث بمضمون أفلامه إلى أبعد من مجرد الاهتمام بالممثلين والديكور ، ففى أواخر عام ١٩٠٨ على سبيل المثال ، وفى فيلمه « إصلاح مدفن القهر » ، بدأ فى تجريب الإضاءة التصويرية باستخدام ضوء

النيران ، في وقت كانت مصابيح الزئبق الكهربائية جديدة على الصناعة ، وكانت تستخدم في تصوير المناظر الداخلية ؛ مما أدى الى نوع من الاضاءة المسطحة والمحادة لكل أجزاء الكادر (لقد كانت تلك المصابيح مناسبة أيضا لنوع الأفلام الحام -الأورثو كروماتي- التي كانت تستخدم في فترة الأفلام الصامتة ، لأن تلك الأفلام كانت حساسة للمجال الأخضر والأزرق من الطيف الضوئي) ، لذلك كانت تجارب جريفيث في الاضاءة تجارب ثورية ، لأنه استطاع باستخدام ضوء النيران خلق مساحات من الضوء والظل ، وهو ما حقق نتائج مبهرة في فيلم « عبور ييبا » (١٩٠٩) ، المقتبس عن قصيدة براونينج الدرامية ، والذي كان أول فيلم تظهر عنه مقالة صحفية في جريدة « نيويورك تايمز » . تحدث أحداث هذا الفيلم ذو البكرة الواحدة خلال يوم واحد ، حيث استطاع جريفيث أن يعبر عن الأوقات المختلفة للنهار بالتحكم في الاضاءة التي تحاكي حركة الشمس عبر السماء . وفي أول أفلامه التي أخرجها في كاليفورنيا « حيط القدر » (١٩١٠) ، تمت اضاءة المنظر الداخل للرسالية الإسبانية القديمة باستخدام حزم من ضوء الشمس ، تبسؤ كما لو كانت تبر من خلال خصائص نافذة علوية ، وبذلك فإن بعض أجزاء المشهد ظهرت في الضوء بينما غرقت أجزاء أخرى في الظلام ، وقد استخدم جريفيث نفس الطريقة في الاضاءة في فيلم « التعصب » ، في لقطة المهد الذي لا يتوقف عن التراجع ، الذي ظهر مرة بعد أخرى في اللقطات التي تربط بين المشاهد ، وأصبح جريفيث هو سيد هذا النوع من الاضاءة التي تعطى جوا خاصا (وأسماعها أولفين فيكوف مصور أفلام سيسيل ب. دي ميل « اضاءة وإيمبرانت ») ، والتي تعطى شخصية خاصة لكل مشهد من خلال ترتيب مساحات الضوء والظل ، وعلى الرغم من أن جريفيث كان مضطرا لأسباب مالية لتصوير الجزء الأكبر من فيلميه الكبيرين في ضوء الشمس المباشر ، فإن طريقة الاضاءة الدرامية التي اكتشف أهميتها سرعان ما تم استخدامها بقدر أكبر من الحرفية بواسطة مخرجين مثل « جوفاني باستروني » في إيطاليا و « ارنست لوبيتشي » في ألمانيا (وفي الولايات المتحدة في فترة لاحقة) و « سيسيل دي ميل » في الولايات المتحدة .

لكن أكثر اسهامات جريفيث في مجال السرد داخل الجادر جاءت بعد أن بدأ في الانتقال بشركته الى كاليفورنيا الجنوبية ، من خلال جنول موسمي منتظم منذ بدايات (١٩١٠) ، (لم يكن جريفيث هو أول مخرج يستقر في هوليوود ، ففي خريفه ١٩٠٧ أنشأت شركة « ميليج بولي سكوب » ستوديو صغيرا هناك) . وفي هوليوود ومن خلال أفلام مثل « معركة ايلدوبوش » (١٩١٣) اكتشف جريفيث أهمية حركة الكاميرا ، ومكانها ، في تعميق التعبير الدرامي ، فقد كانت الكاميرا قبل ذهاب

جريفيث الى هوليوود ساكنة في اغلب الأحوال، وكانت هناك بعض التجارب القليلة في تحريك الكاميرا حركات بانورامية أفقية ورأسية ، كما رأينا في فيلم « سرقة القطار الكبرى » ، كما بدأ جريفيث في تجريب اللقطات البانورامية لأغراض سردية منذ عام ١٩٠٨ كما في فيلم « نداء البرية » وفي عام (١٩٠٩) كما في فيلم « طيبب الريف » . ولكن معظم الأفلام الروائية في عام ١٩١٠ - حتى أفلام جريفيث - كانت تقوم أساسا على التوليف ، سواء أكان توليف اللقطات أم المشاهد .

وفي كاليفورنيا بدأ اهتمام جريفيث يتزايد ببناء الفيلم من خلال الاعتماد **بالملاقات داخل الكادر** ، بنفس الدرجة من الاهتمام بملاقات التوليف بين اللقطات . ففي لقطته البانورامية استطاع جريفيث أن يتابع حركة الشخصيات داخل مكان شديد الاتساع ، لكن الأكثر أهمية هو أنه باستخدام هذه اللقطات استطاع أن يجعل المتفرج أكثر ادراكا واهتماما بالمحيط والجو الصام للفيلم ، كما أنه باستخدام **اللقطات المتحركة على قضبان** (ترفالنج) - حيث تشارك الكاميرا والمتفرج أيضا في التحرك مع الأحداث - استطاع جريفيث أن يضيف نوعا جديدا من حركة الكاميرا الى اللغة السينمائية . ففي فيلم « عامل لوندويل » (١٩١١) أراد جريفيث أن يوحى بالحركة اللاهثة لمربة تتحرك بسرعة ، لانقاذ فتاة شابة وقعت أسيرة في يد اللصوص ، فقام بوضع **الكاميرا على سيارة متحركة** ، ليقيم فيما بعد بالتوليف بين اللقطات التي تصور اندفاع السيارة داخل الأرض الواسعة ، ولقطات تصور فزع الفتاة وبأسها . وفي السنوات التالية سوف يقوم جريفيث مع مدير التصوير «بيترز» بوضع الكاميرا على سيارة، لكي يتابع حركة الحدث خلال تجمع مجموعات « الكلان » المتعصبة ، في مشهد الذروة في فيلم « هولد أمة » ، وفي مشهد الانقاذ في فقرة القصة الجديدة من فيلم « التعصب » . (لقد كانت فقرة القصة البابلية من هذا الفيلم الأخير تحتوى على أعقد وأطول لقطة متحركة فوق قضبان ، ولكي يقوم بتحريك الكاميرا مباشرة من لقطة عامة بعيدة جدا للدكتور الضخم في قصر « بلشازار » ، الى لقطة قريبة للحدث ، فان جريفيث « وبيتزر » قاما بإنشاء مصعد ضخم يتحرك على قضبان حركة بطيئة في اتجاه الحدث ، في لقطة واحدة طويلة يستمر عرضها على الشاشة ستين ثانية) . بهذه الإضافات للغة السينمائية بدأ **انهيار المفهوم الثلى** ساد منذ ميليس عن الكادر كعادل **لنفسه المسرح** ، واختفى هذا المفهوم تماما بظهور فيلم جريفيث « هولد أمة » (١٩١٥) .

استطاع جريفيث أيضا خلال سنواته الأولى في كاليفورنيا اكتشاف إمكانات التعبير الدرامي لوضع الكاميرا بالنسبة للشخصيات والأحداث ،

لكي يصبح أول مخرج يقوم ببناء لقطاته باستخدام **العمق** ، حيث تدور أحداث مختلفة في وقت واحد في مستويات عديدة من الخلفية ومقدمة الكادر وما بينهما • ومع بدايات (١٩١٠) وجد أن الزاوية أو المنظور الذي يتم تصوير اللقطة منه يمكن أن يصبح تأكيداً واعياً على مضمون اللقطة ، وذلك من خلال اختيار عناصر معينة من الكادر لاضفاء أهمية درامية أكبر عليها • وهناك الكثير مما يقال عن **التجاذب البصري** في تصوير شخصية من خلال زاوية كاميرا شديدة الانخفاض واضاءة خلفية قوية ، بدلا من تصوير نفس الشخص في لقطة متوسطة وبزاوية متعادلة ومن خلال اضاءة طبيعية ، فمثل هذه الطريقة الدرامية في تصوير اللقطة سوف توحى للمشاهد بأن الممثل يبدو عملاقا ، كما سوف توحى الظلال على وجهه بشخصية شريرة ، وبالعكس فإن استخدام الزاوية شديدة الارتفاع سوف توحى على العكس بأن هذا الشخص ضعيف أو عاجز ، مثلبا بدت « ماي مارش » في مشهد المحاكمة من فقرة القصة المعاصرة من فيلم « **التعصب** » ، وهكذا فإن جريفيث الذي تعلم من قبل كيف يخلق مجازا بصريا من خلال التوليف الذي يعتمد على تداعي الأفكار ، قد بدأ في تعلم كيف يخلق مجازا بصريا « داخل » الكادر من خلال اختيار زاوية التصوير • وإن النتيجة المنطقية لهذا الأسلوب المجازي أو الرمزي تظهر شديدة الوضوح في « **التعصب** » (١٩١٦) و « **براعم متكسرة** » (١٩١٩) ، كما بلغت ذروتها في استخدام زوايا الكاميرا العادة للتعبيرية اللسانية ، ولتقنيات الكاميرا الذاتية عند « **مورناو** » و « **كارل فرويند** » كما سوف نذكر لاحقا في الفصل الرابع •

بدأ جريفيث في اكتشاف ابداعات تقنية جديدة في « شركة بيوجراف » ، لكنها تبدو اكتشافات صغيرة الأهمية بالمقارنة مع اكتشافاته في التوليف وحركة الكاميرا وزاوية التصوير ، لكنها مع ذلك اكتشافات مهمة لأنه استطاع اتقان تقنيات **المزج والاختلاف التدريجي والظهور التدريجي** ، التي لم تكن إلا أدوات انتقال بدائية تنحدر عن ميليس ، قبل أن يجعلها جريفيث أكثر حيوية وإتقاناً ، لقد كانت هذه التقنيات يتم اصطناعها معمليا من خلال « آلة الطبع البصري » بدءا من العشرينيات ، لكنها في زمن جريفيث لم تكن ممكنة إلا بتحقيقها داخل **الكاميرا** ، فقد كان يتم تصوير اللقطة الأولى (التي سوف تختفي تدريجيا من خلال المزج مع اللقطة الثانية) باستخدام فتحة للعدسة تزداد ضيقا حتى تغلق العدسة تماما ، ثم يتم إيقاف الشريط واعادته للوراء ، ليعاد تصوير اللقطة الثانية عليها (وهي اللقطة المطلوب ظهورها تدريجيا) ، وذلك باستخدام عدسة تزداد فتححتها بنفس السرعة • لقد كان الظهور التدريجي والاختلاف

التدريجى - اللذان استخدمهما جريفيث للمرة الأولى لكى يمثل بداية الفيلم ونهايته - يتم تحقيقهما داخل الكاميرا باستخدام التقنيات ذاتها (لقد كان اتساع أو ضيق فتحة العدسة يتم فى تلك الفترة باستخدام أداة يدائية لم تكن تحقق الغلق الكامل للعدسة وتترك دائرة صغيرة مفتوحة فى مركز الكادر ، مما كان يضطر المصورين لوضع أيديهم فوق العدسات) • وهكذا فان جريفيث اتقن تقنيات المزج والظهور والاختفاء ، بالإضافة لتقنياته الأخرى التى أثارت الاهتمام ، وذلك بمحاولاته العديدة فى التجريب ، وإعطاء اهتمام أكبر بانجازها على نحو لم يحاوله مخرج قبله • وبصرف النظر عن عبقريته السينمائية فقد كان أعظم إسهاماته هو أنه أخذ كل شئ فى صناعة السينما يقدر من الجدية ، ولم تكن معظم « اكتشافاته » فى حقيقتها اكتشافات بأية حال من الأحوال ، ولكنها كانت ببساطة نتيجة لعنايته الشديدة بالتقنيات ما سبق لمخرجين قبله أن اكتشفوها على نحو ساذج وعشوائي •

هناك ابتكارات تنتمى تماما الى جريفيث أو لاشتراكه مع « بيتزر » فى إتقانها ، مثل « الفلاش باك » ، وبداية اللقطة باستخدام حذقة تزداد اتساعا ، أو نهايتها باستخدام حذقة تزداد ضيقا ، واللقطة التى يتم تحديد الإطار الخارجى للكادر فيها باستخدام قشاع يوضع فوق العدسة ، والاستخدام الواسع للشاشة المنقسمة ، والبؤرة الناعمة • لقد كانت هذه الأدوات مثل المزج أو الظهور أو الاختفاء فى جوهرها نوعا من المحسنات البصرية ، لذلك فإنها نادرا ما تستخدم اليوم الا بفرض الإشارة لصر جريفيث ، لكننا سوف نعرف فى الفقرة التالية مدى أهميتها العميقة فى خلق التسيج البصرى شديد الثراء فى فيلم « مولد أمة » ، فى زمن لم تكن هذه الأدوات عادية على الإطلاق •

نزوع جريفيث إلى زيادة طول الفيلم

وصلت سنوات التكوين الفنى فى « شركة بيوجراف » الى قمته عام ١٩١١ ، عندما تعاقدت الشركة مع جريفيث للمرة الثالثة بمرتب خيالى يبلغ خمسة ومبشرين دولارا كل أسبوع ، بالإضافة الى بعض الحوافز ، وعندئذ غير جريفيث اسمه من لورانس ليكود الى اسمه الأصلى « ديفيد وارن جريفيث » ، مما يعنى أن جريفيث كان فخورا بانجازاته ، ومقتنعا بأن السينما فن له احترامه • لقد تحول العمل الطارىء الذى اضطر لقبوله قبل ثلاث سنوات - حتى لا يموت جوعا - الى مهنة يحترفها ويفخر بها ، وعندما وجد جريفيث أن أفلامه ذات البكرة الواحدة اكتسبت شهرة جماهيرية واسعة بين عامي ١٩١١ و ١٩١٢ ، أخذ على عاتقه أن يصنع أفلاما روائية تتميز بالحكايات الأكثر عمقا وتعبيدا، مثل حكاية النفاق المتفشى فى

حياة المدن الصغيرة، كما في فيلم «قبعة نيويورك» الذي كتبه «أنتينا لوبوس» (١٨٩٣ - ١٩٨١) ، بالإضافة إلى فيلمه «فرسان خليج الغنازير» (١٩١٢) ذي القصة الدرامية المعاصرة ، والذي تم تصويره في شوارع نيويورك ، وتذكره كتب تاريخ السينما على أنه واحد من الأسلاف الأول للواقعية الإيطالية الجديدة . لقد شعر جريفيث بأنه يجب أن يتغلب على قيود البكرة الواحدة التي يتراوح زمنها بين عشر وست عشرة دقيقة ، وأنه ينبغي عليه أن يحاول اكتشاف تجارب جديدة في السرد من خلال زيادة طول الأفلام ، كما يبدو أنه كان يفكر في أن السينما يجب عليها أن تطور شكلا فنيا ناضجا يشبه القوالب السردية في الفنون الأخرى ، لكي تحقق السينما لنفسها وضعا محترما بين الفنون ، وأن هذا الشكل الفني يحتم زيادة طول الفيلم لكي يتيح التفاعل الحيوي بين عناصر السرد . أن الأمر يبدو كما لو أن جريفيث قد وصل إلى النتيجة المنطقية بأنه إذا كان مستحيلا على الرواية أو الأوبرا أو المسرحية أن تستغرق زمنا لا يتجاوز الخمس عشرة دقيقة ، فإن هذا ينطبق أيضا على الأفلام ، لذلك فقد قرر جريفيث - على الرغم من معارضة مديري الشركة - أن يعيد إخراج فيلمه الناجح ذي البكرة الواحدة «بعد ستوات عديدة» (١٩٠٨) «كليم من بكرتين» بـ «إينوش آردن» في أواخر عام (١٩٠٩) . وقد كانت هناك محاولة سابقة لجريفيث في عام ١٩١٠ لإخراج فيلم من بكرتين تحت اسم «الإيمان» ، ولكن «شركة بيوجراف» قامت بتوزيع وعرض كل بكرة على حدة كما لو أن كلا منهما كان فيلما مستقلا ، ولقد حاولت الشركة أن تفعل نفس الشيء مع فيلم «إينوش آردن» ، لكن الجمهور وأصحاب دور العرض طلبوا النسخة الكاملة ، واضطرت «شركة بيوجراف» للاستجابة في النهاية . وفي تحول مفاجئ مثير للدهشة قامت الشركة في العام التالي بتشجيع جريفيث على إخراج الأفلام ذات البكرتين لكي تستطيع الدخول في المنافسة مع الإنتاج المتزايد لهذه النوعية من الأفلام ، التي تم إنتاجها في أمريكا أو أوروبا على السواء . وبالطبع فإن ذلك صادم هوى في نفس جريفيث ، الذي قدم خلال عام ١٩١٢ ثلاثة أفلام ذات بكرتين في كاليفورنيا وحدها ، بالإضافة لأفلام أخرى ، وكانت تلك هي التمهيد بالنسبة له ولجمهوره لفيلمه الروائي الطويل «جوديث من بيتوليا» (١٩١٣) .

كان أول هذه الأفلام هو «سفر التكوين الإنساني» (الذي أعاد إخراجها في العام التالي تحت اسم «هروب القبائل البدائية» أو «القوة المتوحشة») والذي تصفه كتب دعاية «شركة بيوجراف» بأنه «دراسة نفسية تعتمد على النظرية الداروينية لتطور الإنسان» . وعلى الرغم من التفسير ضئيل للتبسيط والسلاطة لانتصار الكتاب على القوة في عصور

ما قبل التاريخ ، فإن فيلم « سفر التكوين الانساني » كان مميزا بمعايير عصره (لقد كان هذا الفيلم هو الأب الروحي لأفلام مثل « مليون سنة قبل الميلاد » (١٩٤٠) الذي أخرجه « هال روش » ، وقام جريفيث بالعمل فيه كمستشار فني ، وربما قام أيضا بإخراج بعض مؤثراته البصرية ، كما ظهر أيضا فيها بعد فيلم بنفس العنوان عام ١٩٦٦ من إخراج « دون شافلي » - في نفس العام أخرج جريفيث أيضا فيلمه « المذبحة » الذي يصفه المؤرخ السينمائي « لويس جاكوبز » بأنه « أول فيلم أمريكي من الإنتاج الضخم والبهير » - يحكى هذا الفيلم عن واقعة تاريخية لمذبحة حدثت لركاب موكب من عريات السفر في الغرب الأمريكي ، مع بعض الايماءات لبطولة الجنرال « كاستر » في الحرب الأهلية - كان هذا الفيلم يمثل أكثر التحديات الفنية التي واجهت جريفيث ، ويمكن لنا اليوم أن نرى تأثيره الواضح على فيلم « مولد أمة » في مشهد المذبحة الضخم ، واستخدام التوليف شديد السلاسة والتدفق ، والتكوين البصري المذهل لذلك كان جريفيث يعتقد أن فيلم « المذبحة » سوف يلقى استحسانا هائلا ، لكنه على العكس مر مروراً عابراً ، لأنه في الفترة بين انتاجه وعرضه تم عرض أفلام مثل « الملكة اليزابيث » وبعض أفلام الفن « الأخرى في أمريكا ، والتي أشعلت الرغبة الجماهيرية لرؤية الأفلام الطويلة المبهرة في السوق التي كانت تعتمد اعتمادا كليا على الأفلام القصيرة .

لم يثر فيلم « الملكة اليزابيث » إعجاب جريفيث - فيما عدا طوله النسبي - فقد كان الفيلم مجرد مسرحية مضروبة تحتوى على ثلاث وعشرين لقطة منفصلة ، يتتابع عرضها في شريط يبلغ زمنه ثلاثا وخمسين دقيقة (لقد كان فيلم جريفيث « زمال دى » ذو البكرة الواحدة - والذي تم انتاجه في زمن معاصر لفيلم « الملكة اليزابيث » يحتوى على ثمان وستين لقطة منفصلة يستغرق عرضها أقل من عشر دقائق) * ونتيجة لتجاهل الجمهور لفيلم « المذبحة » ورفض جريفيث لهذا التجاهل ، فإنه بدأ على الفور فى اخراج فيلمه التالى « قلب الأم » ، الذى كان يأمل فى أن يصبح عملا عظيما ، والذي كان ميلودراما معاصرة تم تخصيص ميزانية ضخمة لانتاجها ، ولسوء الحظ - وقبل أن يتم الانتهاء من الفيلم - وصل الى أمريكا الفيلم الايطالى شديد الضخامة « كوفاديس » ، وهكذا قوبل « قلب الأم » أيضا بالتجاهل ، بينما كان الجمهور يقف فى صفوف طويلة لكى يشاهد أضخم وأطول فيلم تم تصويره حتى تلك اللحظة . * لقد تجاوز الأمر بالنسبة لجريفيث مجرد التجاهل الجماهيرى ، ولكنه شعر أيضا بأن فن السينما قد تجاوزه أيضا ، فعلى الرغم من أن « كوفاديس » كان متواضعا فى تقنياته السردية بالمقارنة مع أفلام جريفيث ذات البكرتين ، إلا أنه كان يمثل الفيلم الروائى الطويل ذو الإنتاج الضخم الذى كان

جريفيث يحلم بانتاجه طوال العامين السابقين . لذلك فقد ازداد جريفيث تصميماً على أن يقف في وجه المنافسة الأوروبية ، ليصنع أفلامه الضخمة التي سوف تجعله يحتل موقعا متفردا في تاريخ السينما .

« جوديث من بيتوليا » وانتقال جريفيث الى شركة « ميوتوال »

ليس من المؤكد ما اذا كان جريفيث قد شاهد بالفعل « كوفاديس » عندما بدأ في تصوير « جوديث من بيتوليا » في سرية خلال يوليو (١٩١٣) في كاليفورنيا ، لكنه كان على الأقل قد قرأ عن الفيلم بما فيه الكفاية في المصنف المتخصصة ، وعرف أنه ينور عن ملحمة شديدة الإبهار . كانت قصة فيلم « جوديث من بيتوليا » مستمدة من الأسفار الملحقة بالمهد القديم عن الأرملة «جوديث» (يهوديت) التي أظهرت الحب للامبراطور الآشوري الغازي « هولوفيرنس » أثناء الحصار البابلي ، لكي تنجح في قتله والفاذ مدينتها المحاصرة . كانت الميزانية المقررة للفيلم حوالي ثمانية عشر ألف دولار ، وهو مبلغ ضخم بمعايير تلك الأيام ، لكن التكاليف بلغت الضعف بسبب رغبة جريفيث في تحقيق الإبهار الانتاجي والدرامي . وقد ذهب معظم هذه الميزانية في الاتفاق على بروقات مشاهد المعركة داخل المنظر الضامس الذي تبلغ مساحته اثني عشر ميلا مربعا ، والذي يتضمن إعادة بناء لمدينة بيتوليا بالحجم الطبيعي ، بالإضافة إلى نزوع جريفيث للذقة المتناهية في تفاصيل الأزياء والديكور . لكن الأهم من ذلك كله هو التكاليف اللازمة لإنتاج فيلم ملحمي طويل بلغ عند توليفه أربع بكرات .

يمثل هذا الفيلم ذروة عمل جريفيث لدى « شركة بيوجراف » ، كما أنه يشبه فيلم « التتصّب » ، في قصته المعقدة التي تنقسم الى أربع حركات متباعدة ، تستخدم كل الأدوات السردية التي سبق لجريفيث اكتشافها واتقانها خلال السنوات الخمس السابقة . ومن ذلك ، فإن من مزايا الفيلم الجمع بين الاقتصاد في تطور الحكاية القصصية ، والتعقيد الشديد في تقنيات سرد هذه الحكاية . لقد كان فيلم « جوديث من بيتوليا » يمثل قمة الأفلام المبهرة آنذاك بمشاهد الحصار التي تحتشد فيها جموع الممثلين ومشاهد المعركة في مساحة شديدة الاتساع ، وحركات الكاميرا الطويلة على القضيبان ، لكن الأهم هو الحفاظ على دواما البطلة داخل هذا الحدث الملحمي الكبير . وعلى الرغم من أن بعض مشاهد الفيلم تقتصر الى اللوق (مثل رقصات الإغراء التي قامت بها عرائس البحر) ، فإنه كان أكثر الأفلام الأمريكية طمحا حتى عام ١٩١٤ ، وكما يقول « جاكوبز » فإنه « حتى لو لم يصنع جريفيث فيلما غير « جوديث من بيتوليا » ، فإنه كان سينتقل واحدا من أكثر لغات السينما خصامية وأهنية » . كان تمثيل

جريفيث للانتاج شديد الضخامة سببا في أن يتخذ المسئولون في « شركة بيوجراف » قرارا ضده ، فعندما عاد جريفيث الى نيويورك بنسخة جديدة ذات ست بكرات من فيلمه « جوديث من بيتوليا » ، وجد قرارا من نائب رئيس الشركة ومديرها العام « هنرى مارفين » ، بالترقية « الى منصب مدير الانتاج في الشركة » ، حيث ينبغي عليه أن يقوم بالإشراف على عمل المخرجين الآخرين ، دون أن تتاح له الفرصة للخروج بنفسه ، أو التدخل في ميزانيات الانتاج ، علاوة على ذلك فإن « شركة بيوجراف » كانت قد أصيبت بصعرة « أفلام الفن » على طريقة فيلم « الملكة اليزابث » ، مما جعلها تنزلق الى التعاقد مع مخرجين مسرحيين لتصوير مسرحيات في أفلام روائية ذات خمس بكرات . لقد كان معنى قرار « ترقية » جريفيث واضحا تماما ، كان عليه أن يبقى في « شركة بيوجراف » اذا وافق على الإشراف على مساعديه السابقين من أجل أداء المهمة الآلية في انتاج المسرحيات المصورة ، وقد كان ذلك مستحيلا بالنسبة اليه ، لذلك أشاع خبرا بين المنتجين المستقلين بأنه يبحث عن وظيفة جديدة .

ولأن أفلامه القصيرة في « شركة بيوجراف » كانت تجسيدا لحرية سينمائية عالية داخل صناعة السينما الأمريكية ، فانه سرعان ما تلقى عرضا بالعمل لدى « أدولف زوكور » مقابل خمسين ألف دولار سنويا ، لكنه رفض لأنه كان محقا في ادراك أن شركة « زوكور » لن تعطيه حرية إبداعية أكثر مما أعطته « بيوجراف » ، وكان أكثر ميلا لقبول عرض « هاري ايتكين » (١٨٧٠ - ١٩٥٦) رئيس « الشركة الجديدة لتوزيع الأفلام » ، التي كانت تحمل اسم « ميوتوال » ، لكي يعمل في مؤسستها الفرعية المسماة « ريلايانس ماجستيك » كمنتج ومخرج مستقل ، مقابل أجر اثنين وخمسين ألف دولار سنويا ، وقد وعده « ايتكين » بالسماح له بصنع فيلمين روائيين مستقلين كل عام ، بالإضافة لتنفيذ برنامج من الأفلام الروائية التقليدية ، مما جعل جريفيث يقبل العرض فوراً دون تردد . وهكذا أعلن جريفيث في ٣ ديسمبر ١٩١٣ ، انتهاء عمله مع « شركة بيوجراف » بإعلان ظهر في جريدة « نيويورك دراماتيک ميزور » ، وقد حمل الاعلان عبارات شديدة المبالغة تصفه بأنه « منتج كل أفلام بيوجراف العظيمة » ، الذي حقق ثورة في الدراما السينمائية ، وأسس التكنيك الحديث للفن السينمائي » ، كما استفاض الاعلان بنفس المبالغة في ذكر العديد من اسهاماته ، مثل « اللقطات المصلفة والمكبرة والمناسطر شديدة الاتساع والانتقال الدرامي للحظات من الماضي وتحقيق التوتر والتشويق والاختفاء التدرجي وعمق التعبير » ، بل لقد ذكر الاعلان قاتبة تضم اسم ١٥١ فيلما من أهم الأفلام الناجحة مع بيوجراف ، يدها بفيلم « مغامرات

دولي ، وحتى فيلم « جوديث من بيتوليا » الذي لم يكن قد عرض آنذاك . وهكذا فإن جورجيت قد نسب الى نفسه بشكل علني وقانوني مئات الأفلام التي أخرجها لشركة « بيوجراف » بين عامي ١٩٠٨ و ١٩١٣ ، والتي كانت سياسة الشركة تميل لعدم ذكر الفنانين في عناوين هذه الأفلام . لكن الحقيقة الأهم هي أن الرجل ، الذي كان في يوم من الأيام خجولا من عمله في مجال « الصور الحية » ، قد أصبح اليوم فخورا بأنه الأب الشرعي للسنيما الروائية ، والفنان الأول في مجالها ، أو أنه « أول مؤلفيها » العظام باستخدام المصطلح النقدي الحديث .

أخذ جورجيت معه الى شركة « ميوتوال » مجموعة الممثلين والفنانين الذين عمل معهم لدى « بيوجراف » ، لكن « بيلى بيتزر » مدير التصوير المبقري الذي شاركه في أفلامه المهمة رفض أن يلحق به في البداية ، لاعتقاده أن العمل لدى شركة « بيوجراف » أكثر أمانا من العمل مع منتجين مستقلين ، لكنه اقتنع بعد شهر ليظل يصل مع جورجيت طوال حياته الفنية ، وليقوم بتصوير أربعة وعشرين فيلما من بين الخمسة والثلاثين فيلما التي أخرجها جورجيت بين عامي ١٩١٤ و ١٩٣١ . وهكذا اكتملت المجموعة الفنية الخاصة بجورجيت ، وبدأ الاستعداد لإنتاج اثنين من أهم أفلام السنيما في تاريخها على الإطلاق ، بينما انحدرت « شركة بيوجراف » سريعا وانتهت الى التصفية في عام ١٩١٥ .

« مولد لمة » : الإنتاج

قبل أن يبدأ جورجيت مشروعه المستقل الأول في أواخر عام ١٩١٤ ، أخذ مجموعته الفنية الى هوليوود ، حيث أنجز بسرعة أربعة برامج صغيرة للأفلام الروائية . كان أحدها هو فيلم « معركة الأجناس » ، الذي تم تصويره في أربعة أيام ، ومع ذلك فإن جورجيت قد أصر على أن يقوم رئيس شركة « ميوتوال » هاري ايتكن بالنعاية لكل فيلم على حدة على نطاق واسع ، واستئجار إحدى دور العرض الفاخرة في « برودواي » لحفل الافتتاح ، وهو ما يعكس الاهتمام البالغ لجورجيت بإمكانته في صناعة السنيما ، حتى إن أفلامه التجارية كانت تمثل بالنسبة له أهمية كبيرة ، لكنه كان مع ذلك مفتونا بتجاسد الأفلام الإيطالية التاريخية شديدة الإيهام ، وظل يبحث في كل مكان عن موضوع ملحمي يستطيع به أن يصنع فيلما ينافس به هذه الأفلام ، وقد وجد هذا الموضوع عندما أخبره أحد كتاب السيناريو لديه وهو « فرانك وودز » بمحاولة فاشلة كان قد قام بها لكتابة سيناريو ، عن مسرحية باسم « وجزل القبيلة » التي اقتبسها المؤلف الجنوبي « توماس

ديكسون « عن رواية له نالت جماهيرية كبيرة ، وتدور حول قصة جندي من الجيش الفيدرالي وعودته الى وطنه الذي دمرته الحرب الأهلية في كارولينا الجنوبية ، ودوره في تكوين جماعة « كوكلوغسي كلان » . لقد كانت الرواية والمسرحية متواضعتين بالمقاييس الأدبية ، لكن أهميتها تنبع من النزعة المنصرية شديدة الوضوح في تصويرهما لفترة « إعادة البناء » ، على أنها تحالف بين تجار السجاد وعصابات السود والسياسيين البيض عديمي الضمير من أجل تدمير النسيج الاجتماعي للجنوب . ومع ذلك ، فإن هذه المادة كانت تمثل سحرا بالنسبة لجريفيث الذي ظل يحمل نظرتة الطفولية عن صورة الجنوب الرومانسية، وذكريات الحرب الأهلية . وفي الحقيقة ، فإن بعض أفلامه المهمة في «شركة بيوجراف» تناولت أحداث هذه الحرب ، ولكن الفرصة قد جاءت له أخيرا لكي يصنع فيلما ملحما طويلا عن هذا الموضوع .

بدأ « ايتكين » في شراء حقوق القصة من ديكسون مقابل عشرة آلاف دولار (لكن ديكسون قدم عرضا بالحصول على ٢٥٠٠ دولار مقدما ونسبية من أرباح الفيلم بدلا من حصوله على باقي المبلغ وهو ما جعله يصبح شديد الثراء) ، وبدأ جريفيث مع وودز في كتابة سيناريو لا يتقيد بأحداث القصة ، لكنه كان يستمد بعض مادته من كتاب آخر لديكسون يحمل اسم « نعل الفهد » ممتزجا برؤية جريفيث المثالية عن الجنوب . وعندما انتهى السيناريو كانت القصة لا تقتصر فقط على فترة « إعادة البناء » ، وإنما امتدت أيضا الى السنوات التي سبقت الحرب الأهلية وإلى وقائع الحرب أيضا . كانت الميزانية التي رصدها « ايتكين » للفيلم حوالي أربعين ألفا من الدولارات ، وهو ما يمثل أربعة أضعاف الممثل المعتاد للفيلم الروائي آنذاك ، ولكن الرقم تضاعف ثلاث مرات مع إزدياد شغف جريفيث بانتاج الموضوع على نحو شديد الإيهار ، وعندما انتهى الفيلم كان قد أنفق عليه ١١٠ آلاف دولار ، كما استنفدت فيه أيضا ثروة جريفيث الشخصية ومداخرات العديد من الأصدقاء والفنيين .

بدأ التصوير في سرية تامة في أواخر عام ١٩١٤ ، وعلى الرغم من وجود السيناريو الذي اشترك فيه جريفيث مع وودز ، فإن جريفيث كان يعمل بدون سيناريو على الإطلاق . استغرقت البروفات ستة أسابيع وامتد التصوير الى تسعة أسابيع ، وهو جدول زمني غير مسبوق في فترة كانت فيها الأفلام يتم اعدادها وانتاجها في أقل من شهر واحد . كما أن جريفيث تولى بنفسه كل التفاصيل في المناظر والأزياء والاكسسوار وكتابة العناوين الفرعية والتوليف . لقد كان فيلمه الملحمي عن الحرب الأهلية

عملا شخصيا ، حتى ان أحدا من العاملين في الفيلم غير جريفيث لم يكن لديه فكرة واضحة عما يدور حوله الفيلم ، وكانت الدهشة تستولى على الفنانين والفنيين من العدد الكبير للقطات المنفصلة ذات الأحجام المختلفة التي يطلبها لتنفيذ مشهد واحد ، ولم يكن أحد يتصور أن المخرج ينوى أن يقوم بتجميع تلك الآلاف من اللقطات في فيلم واحد . وقد كتبت « ليليان جيش » عن فترة تصوير هذا الفيلم : « لم يكن لنا أدوار محددة ، ولكن كانت مهمتنا أن نقوم بإداء البروفات بدلا عن الممثلين الكبار ، وكانت تلك البروفات هي الطريقة التي يعيد بها جريفيث كتابة السيناريو لكي يجعل التطور الدرامي أكثر انشاعا ... ، وعندما كان يصل الى صياغة مقفمة كان الممثلون الكبار يقومون بتمثيل ما سبق رؤيته في البروفات التي قمنا بها ... لقد كنا كثيرا ما نقوم بتمثيل المشاهد دون أن نعلم القصة كاملة ... لقد كان جريفيث وحده هو الذي يعرف كيف سيصبح « مولد أمة » في شكله النهائي » . لقد كان لدى جريفيث بالفعل « مخطط عام » لفيلمه ، لأنه كان ينوى أن يقوم بقدر كبير من الوعي بخلق « أعظم قصة تم إنتاجها » ، لكن ذلك لا يخفى حقيقة أن عبقريته كانت من النوع « العمل » التي تحقق الفصل نتائجها من خلال الأداء في موقع التصوير ، ومن خلال تحقيقه لبعض المتعضيات الخاصة في السرد ، أو حتى طريقة مواجهته لبعض مشكلات التصوير .

كانت الخطوة الأولية لفيلم « مولد أمة » تتضمن احتواؤه على ١٥٤٤ لقطة منفصلة ، في زمن لم يتجاوز فيه عدد اللقطات في أكثر الأفلام الأجنبية إبهارا المائة لقطة ولهذا ، فإن فيلم « رجل القبيلة » (وهو الاسم المبدئي للفيلم) استغرق من جريفيث حوالى ثلاثة شهور للتوليف وإعداد النص الموسيقى . وعندما اكتمل العمل تحقق التكامل النهائي لكل التقنيات السردية التي سبق لجريفيث اكتشافها ، كما أنه استطاع بالتعاون مع المؤلف الموسيقى « جوزيف كارل بيريل » ، توليف نص أوركستراى مقتبس من جريج وفاجنر وتشايكوفسكى وبيتهوفن وليست وروسيتى وفيردى ، وبعض الأغنيات الأمريكية الفولكلورية (مثل « ديكسى » و « السير في جورجيا ») ، والتي تعود الى زمن أحداث الفيلم ، بحيث يتواءم هذا النص الموسيقى دراميا مع تتابع توليف الفيلم . (كان بيريل قد قام بإعداد التصوص الموسيقية للنسخ الأمريكية لأفلام مثل « الملكة اليزابيث » و « كانبريا » ، كما أنه تعاون لاحقا مع جريفيث في أفلامه « التفتب » و « الوردة البيضاء » و « أمريكا » ، كما اشترك مع جريفيث عام ١٩٣٠ في إنتاج نسخة ناطقة قصيرة من فيلم « مولد أمة » بصحابة

أوركسترا (كاملة) . لقد كان هذا الفيلم أيضا أطول الأفلام الأمريكية حتى تلك الفترة (اثنى عشرة بكرة) ، وأكثر تكلفة (١١٠ آلاف دولار) ، وبسبب هذا الطول فإن شركات التوزيع رفضت أن تقوم بتوزيعه ، مما اضطر « جريفيث » و « إيتكين » الى تكوين شركة التوزيع الخاصة بهما ، وسط تكهنات بأن « كائن جريفيث المشوه » سوف يحقق فشلا ذريعا ، كما أطلقت عليه « شركة حقوق الأفلام » ، ولكن « الكائن المشوه » استطاع خلال خمس سنوات أن يدر عائدا زاد على الخمسة عشر مليوناً من الدولارات . (تم عرض الفيلم في البداية في دور العرض الفاخرة بكل المدن الكبيرة مقابل دولارين للتذكرة الواحدة ، ثم تم توزيعه في المدن الصغيرة من خلال موزعين يقومون بشراء الحقوق الكاملة للتوزيع في ولاية بيمينا ، على أن يكون لشركة جريفيث نسبة مئوية من حصيلة الإيرادات . ولقد أدى سوء تقدير « إيتكين » لأهمية التوزيع المحلي في الولايات الى حصول الموزعين على أرباح كبيرة ، كان من الممكن أن تحصل عليها شركة « ميوتوال » ، وعلى سبيل المثال فإن « لويس ب. ماير » صاحب حقوق التوزيع في « ماساشوسيتس » ربح مليوناً من الدولارات قبل أن يصدر قرار رسمي بتحريم عرض الفيلم عبر البلاد ، وهي الثروة التي جعلت « ماير » هو القوة المحركة لشركة « مترو - جولدوين - ماير » .

عرض فيلم « وجل القبيلة » لأول مرة في ٥ فبراير ١٩١٥ بقاعة « كلون » في لوس أنجلوس ، لكن أول عرض جماهيري كان في ٣ مارس ١٩١٥ في « ليبرتي ثياتر » في نيويورك ، حيث تم اختيار اسم « مولد أمة » ، وليستمر عرضه بشكل غير مسبوق لمدة ثمانية وأربعين أسبوعا متتالية ، وبأصغر من إيتكين كان هو الفيلم الأول الذي تبلغ فيه قيمة التذكرة دولارين ، وكانت الشعبية الجارفة سببا في أن يصبح الفيلم واحدا من الأفلام التي حصلت أعلى الإيرادات في تاريخ السينما . وبحلول عام ١٩٤٨ ، بلغ عدد مشاهدي الفيلم حوالي ١٥٠ مليوناً في كل أنحاء العالم ، لمثل إحدى أصاطير صناعة السينما في أرباحه التي بلغت ثمانية وأربعين مليون دولار (ذهب أغلبها الى الموزعين المحليين) ، ومنذ عرضه الأول في لوس أنجلوس أجمع النقاد على مديح الفيلم لبراعته الفنية ، وكما جاء في تعليق الجريدة السينمائية « فاراياتي » في ٢٣ مارس (١٩١٥) : « لقد أعلنت الصحف اليومية أنه يمثل الكلمة الأخيرة في مجال صناعة الأفلام » . وبدا لفترة أن هذا النقد لا يشكل أية مبالغة نقدية ، حتى أنه انتشرت تعبيرات مثل « صناعة العصر » أو « شديد الاحترام » لوصف الفيلم ، كما أن الرئيس « وودرو ويلسون » قد شاهد الفيلم في عرض

خاص بالبيت الأبيض (لقد كانت تلك هي المرة الأولى لمثل هذا العرض) ،
ليعلق « ويلسون » (وهو المؤرخ المحترف) على الفيلم بأنه « يشبه كتابة
التاريخ بواسطة الضوء » .

لكن النجاح الفائق للفيلم قد تشوه بسبب فضيحة اتارت جدلا ،
فبعد عدة أسابيع من بداية عرضه في نيويورك اضطر جريفيث للاذعان
للمسقوط التي مارسها عليه الجمعية الوطنية للارتقاء بالملونين (التي
تأسست عام ١٩٠٨) ، ولأوامر بعض الموظفين الرسميين في المدينة ، لكي
يحذف من الفيلم مشاهد العنصرية ، وهكذا اضطر كارها لحذف ٥٥٨
قدما ، ليتناقص عدد لقطات الفيلم من ١٥٤٤ الى ١٣٧٥ . ان هذه القادة
التي تغلغل منها لم يعد اكتشافها أبدا ، وفيما يبدو انها كانت تتضمن
مشاهد لنساء بيض يقوم زنوج مسلحون بالاعتداء الجنسي عليهن ،
بالاضافة الى مشهد ختامي يوحي بأن الطريقة لحل المشاكل العنصرية في
أمريكا هي زواج الزنوج الى افريقيا . لقد نبهت هذه الحادثة المؤرخين
- بمن فيهم الرئيس ويلسون أيضا - الى رؤية جريفيث المشوهة والمتحيزة
لفترة « إعادة البناء » . وبدأت الكثير من الشخصيات المهمة في المجتمع ،
وزعماء الحركات الاجتماعية ، والمفكرات في الصحف التقدمية الأسبوعية ،
في الهجوم على فيلم « مولد أمة » بسبب انحيازه العنصري وتعبئه . كما
طالب البعض بمنع عرض الفيلم . وكتب « ألفريد جارسون فيلارد »
محرر جديده « الأمة » يصف الفيلم بأنه « غير ملائم وغير أخلاقي ومثير
للقلاقل ؛ لأنه محاولة متعمدة لاهانة عشرة ملايين مواطن أمريكي بتصويرهم
على أنهم مجرّد وحوش » ، كما حاول حاكم ولاية ماساشوسيتس منع عرض
الفيلم بعد أحداث شغب عنصرية ، اندلعت في أعقاب العرض الأول للفيلم
في مدينة بوسطن ، كما اندلعت أحداث مشابهة في شيكاغو وأتلانطا ،
حيث كان الفيلم سببا قويا في إعادة تكوين جماعات معاصرة من
« الكوكلوكس كلان » . ولقد تصاعدت المعارضة ضد فيلم جريفيث الملحمي ،
حتى انه لم يحصل على التصريح بالعرض في ولايات كوينكتكت والنيوى
وركانساس وهامساتشوستس ومنيسوتا ونيو جيرسى ووسكونسن وأوهايو ،
كما اضطر الرئيس ويلسون الى أن يعلن للجماهير تراجعاه عن مدح الفيلم ،
وان يشير الى أن الفيلم استغفم براعته التقنية لفنمه أهداف خبيثة .

(ولقد تأكد منع الفيلم بقرار المحكمة العليا في عام ١٩١٥ بأن
صناعة الأفلام « صناعة تهدف الى الربح وحده مثل معظم صناعات الفرجة ،
ويجب ألا يتم التعامل معها مثل الصحف أو كادوات للتأثير في الرأي
العام » . ولقد جاء هذا الحكم كنتيجة للقضية التي رفعتها ولاية أوهايو

ضد شركة « ميوتوال » . ومن الواضح أن هذا الحكم يتعارض مع المادة الأولى من الدستور الأمريكي التي تحمي حرية التعبير ، كما يجعل الأفلام عرضة لسلطات رقابية عديدة ، وهو ما حدث بالفعل طوال سبعة وثلاثين عاما تالية حتى عام ١٩٥٢ ، عندما أصدرت المحكمة العليا حكما مناقضا بخصوص فيلم « المعجزة » . كان ذلك الهجوم على الفيلم سببا في إثارة الصدمة والحزن العميق لدى جريفيث ، الذي حاول طوال عام كامل أن يبذل مجهودات كبيرة لاعادة الاعتبار لما كان ينظر اليه على أنه « ليس فقط أعظم الأفلام على الإطلاق ولكنه أيضا أعظم ملاحم الأمة الأمريكية » . لقد بدأ الهجوم الواسع على الفيلم بالنسبة لجريفيث كما لو كان هجوما على المدينة الأمريكية نفسها ، وفي هجوم مضاد قام بنشر كتيب صغير يحمل عنوان « صمود وهبوط الخطاب الحر في أمريكا » ، يدافع فيه بضرورة عن الفيلم ، بالهجوم على الرقابة ذاتها ، ولكنه لم يقدم أية إجابات عن الاتهامات المحددة الموجهة ضده بالعنصرية ، لأنه ببساطة لم يكن يملك مثل هذه الإجابات ، ولأن تفسيره للتاريخ الأمريكي عنصري في جوهره .

إن الملاحم تهتم دائما بالقضايا العنصرية ، وإن « الأمة » التي ولدت في هاجمة جريفيث لم تكن إلا أمريكا البيضاء . وربما كان تحيز جريفيث العنصري - كما أشار بعض من كتبوا سيرته الذاتية - تحيزا غير واع ، ولكن الظروف التي صاحبت عرض الفيلم تؤكد على أنه يتحدث عن بطولية العنصر « الأولى » (باستخدام تعبيرات جريفيث نفسه) . وبكلمات أخرى ، فإن جريفيث كان يتحدث عن شخصيات نمطية يجسد بها أسطورة فترة « إعادة البناء » ، كما روج لها السياسيون والمؤرخون على السواء في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . ولقد كتب الفيلسوف وعالم الاقتصاد « ثور ستين فيبلن » بعد مشاهدته الفيلم عام ١٩١٥ : « إنها المرة الأولى التي أرى فيها معلومات مغلوطة بهذا القدر من البلاغة » . لكن الحقيقة أن هذه المعلومات المغلوطة في « مولد أمة » تنتمي لجيل كامل من الأمريكيين ، ولو صح القول بأن جريفيث قد شوه التاريخ ، فإن الأمر ذاته ينطبق على « وودرو ويلسون » في كتابه « الضلع ذي الأجزاء الخمسة » « تاريخ الشعب الأمريكي » (١٩٠٢) ، الذي كتبه في فترة رئاسته لجامعة « برنستون » ، حيث يحكى في الجزء الخامس كثيرا مما جاء في فيلم « مولد أمة » ، حتى أنه كان يعتمد دائما كتابة كلمة « زنجى » دون استخدام الحرف الكبير في بداية الكلمة . تماما كما كان يفعل جريفيث (لقد كان هذا بالطبع يتضمن إزدراء الزنوج والحط من قدرهم) .

لقد كان فيلم « مولد أمة » بحق ملحمة « أمريكية » بسبب انتاجه شديد الضخامة ، وتركيزه على لحظات حاسمة وحرية في التاريخ الأمريكي ، وفي مزجه بين الشخصيات التاريخية والروائية ، وفي التوازي بين تصوير الحقبة التاريخية والقصص الإنسانية ، لكن الأكثر أهمية هو رؤيته شديدة الوضوح للمجتمع الأمريكي حيث تسود النظرة العنصرية . وقد يمكن لنا أن نلوم جريفيث على تشويهه للحقائق التاريخية لفترة « إعادة البناء » ، أو لتبسيطه غير الواعي لشخصية الزنجي الأمريكي على أنه أبله أو متوحش ، وعلى أشادته لمنظمة عنصرية مثل « الكلان » ، لكننا لا يمكن أن نجادل مع فرضيته الأساسية بأن المجتمع الأمريكي كان وما يزال في جوهره مجتمعا عنصريا .

.....

« مولد أمة » : البناء الدرامي والسينمائي

يحكي فيلم « مولد أمة » قصة الحرب الأهلية الأمريكية والفترة التي تلتها ، من خلال وجهة نظر منحازة للجنوب كما هو واضح في أحد المناوين الفرعية للفيلم ، الذي يقول : « لقد تحمل الجنوب كل الألم من أجل أن تولد الأمة » . ومن المهم أن نتذكر أن الأحداث التي يصورها كانت ما تزال قريبة إلى آذان المتفرجين عام ١٩١٥ (فالأحداث تدور قبل أقل من خمسين عاما من هذا التاريخ) ، وأن كثيرا من الناس الذين شاهدوا الفيلم في عام عرضه كانوا مثل جريفيث يعرفون تفاصيل دقيقة عن الحرب من الآباء الذين عاشوها ، ومن الانقسامات السياسية والاجتماعية التي أحدثتها الحرب ، وظلت أصداؤها العميقة تتردد حتى ذلك الحين .

يبدأ الفيلم بمقدمة توضح جنود الماساة التي لم يزرعها الجنوب ، وإنما تجار نيو إنجلاند منذ القرن السابع عشر ، الذين أحضروا العبيد إلى أمريكا ، والذين يسخر منهم جريفيث لأنه يصورهم كاسلاف لهؤلاء الذين كانوا ينادون بإلغاء العبودية في القرن التاسع عشر . بعد ذلك نرى فترة قصيرة عن فترة ما قبل الحرب ، نشاهد فيها صبيين من أهل الشمال ، وهما إبنان للسنوات « فوستن ستوتمان » ضابج النفوذ القوي والنادي بتحرير العبيد ، (اعتمد جريفيث في رسم هذه الشخصية على شخصية حقيقية لرجل الكونجرس الجمهوري عن بنسلفانيا « تاذيوس استيفنس » ، والذي كان زعيما إصلاحيا كبيرا) . ان الصبيين يزوران زملاء الدراسة السابقين من عائلة كامرون في مزرعة المائلة المتواضعة في بيدمونت بكارولينا الجنوبية ، وتمثل هذه الفترة الناعمة سحر حضارة الجنوب وجمالها ، ووداعة حياة الزراعة ، كما تفتنور غلمة الفترة أيضا وقوع « فيل

ستونمان» في حب مارجريت ابنة عائلة كامبيرون ، بينما يكتشف « بن كامبيرون » نموذجه في الجبال الأثري ، عندما يرى صورة « لالزي » شقيقة « فيل » ، لكن الحرب الأهلية تندلع بعد هذه الزيارة ، ويتلقى الشباب الشمالي والجنوبي طلبات الاستدعاء للخدمة العسكرية من كل من حكوماتيهما .

يتناول الجزء التالي من « موله أمة » وقائع الحرب ذاتها ، في فقرة يبدو مستقلة بنفسها تماما عن الفيلم ، وهو الجزء الذي يستحق بالفعل صفة «المحمية» لأنه يمزج بين السرد المعقد للأحداث التاريخية والاستخدام المبهر للمناظر والديكور . ويبدأ من اللقطات التي نرى فيها قوات « بيدمونت » وهي تتقدم ، لتخوض معركتها الأولى في سمادة وسداجة ، وحتى اللحظة التي نرى فيها اغتيال الرئيس لنديون في مسرح فورد ، يستولى علينا شعور عميق بالسحر في سرد الأحداث الذي ما يزال يمارس تأثيره على المتفرجين حتى اليوم . وعلى الرغم من أن اسينما قد شهدت تطورات تقنية كبيرة منذ انتاج افيلم ، لا يمكن أن ننكر التنفيذ المتقن والمقنع لمشاهد حصار بطرسبرج وحريق أطلانتا . لقد اعتمد « جريفيث » و « بيتزر » في بناء هذه الأحداث على الصور الفوتوغرافية للحرب الأهلية ، التي كان قد التقطها « ماتيو برادي » ، حيث تم تصوير هذه اللقطات من زوايا وأبعاد مختلفة ، ليجمع المشهد بين لقطات عامة بعيدة جدا ، ولقطات متوسطة وقريبة تصور اشتباك الجنود في صراهم الدموي ، مما يعطي انطباعا عاما يغوص العنف التي تسيطر على الحركة . ولقد استطاع جريفيث تعميق التوتر الكامن في هذه المشاهد بالتنوع في زمن اللقطات وبالقطع بين لقطات تتبادل فيها حركة الجنود وتقابل ، ففي مشهد موقعة بطرسبرج يقطع جريفيث من لحظة تصور جنودا من الجيش الفيدرالي ، ينطلقون من الجانب الأيسر للكادر ، الى لحظة أخرى لجنود اتحاديين يقطعون الشاشة من اليمين ، ثم الى لحظة ثالثة تصورهم من أعلى في التخاميم ، كما استخدم جريفيث في مشهد حريق أطلانتا الشاشة المقسمة بخط عائل ، حيث نرى المباني المحترقة في النصف العلوي منها ، وقوات « شيرمان » الزاحفة في النصف السفلي ، وحيث تمت اضاءة المشهدين بلمهيب النيران وأضواء القنابل المتفجرة (طبقا لما قاله بيتزر ، فإن هذا هو المشهد الوحيد في الفيلم الذي استخدمت فيه الاضاءة الصناعية) .

ويستمر جريفيث في حكاية قصة عائلتي « ستونمان » و « كامبيرون » على خلفية الحرب الأهلية ، فيصوت الايتان الصغيران للعائلتين في أحضان

كل منهما الآخر في ميدان المعركة ، أما « بن كامرون » أو « الكولونيل الصغير » ، فإنه يصاب بجروح ويؤسر على أيدي القوات الفيدرالية ، بعد قيادته هجوما جريئا ضد خطوط الاتحاد في بطرسبرج . في نفس الوقت تدور أحداث أخرى في الجنوب ، حيث ترى عصابة من الزنوج المسلحين المتمردين ينهبون منزل كامرون في ييموننت ، ولا يتركون شيئا للعائلة ، بينما تنتهي أطلانتا إلى الدمار مع تقدم شيرمان نحو البحر . ان « جيفت » يخلق تأثيرا يوحى بالدمار مع هذه المسيرة ، باستخدام **حدقة دائرية** في **العمسة** ، نراها صغيرة في أعلى يسار الكادر ثم تتسع **تدريجيا** ، ونرى أما حزينة فوق التل وقد جلس إلى جانبها أطفالها الصغار ، وعندما تنسع **الحدقة** أكثر نعرف سبب يؤس هذه المرأة عندما ترى قوات « شيرمان » تسير مثل صفوف النمل الأسود في الوادي بأصغر الكادر ، وهكذا **حقق جريفيث دواميا وبصريا الهلابة داخل الكادر بين السبب والنتيجة** . (يمكن بيتزر في سيرته الذاتية أن هذه العائلة ، الأم وأطفالها ، كانت موجودة بمحض المصادفة على التل ، فلهذا كان جريفيث يقوم بتصوير مشهد مسيرة الجنود في أسفل الوادي ، عندئذ أعطى جريفيث الأمر لبيتزر بتصوير هذه العائلة دون وعي منها ، ليقوم فيما بعد بالمزج بينها وبين لقطة مسيرة الجنود من خلال **الطبع المزدوج** ، ويجعل منهما لقطة واحدة ترى مكوناتها **تدريجيا** مع اتساع **الحدقة الدائرية** . وكما يقول بيتزر فلقد كانت مثل هذه اللامسات الفنية هي التي « جعلت هذا الفيلم شديدا الواقعية والاقناع ، لجمهور تعود على الأداء التمثيلي الرتيب والديكورات التقليدية في الأفلام التاريخية ») .

تعرض المشاهد التالية للقاء « بن كامرون » مع « الزى مستونمان » في أحد المستشفيات العسكرية في واشنطن ، حيث تقوم الفتاة بتضئيد جراحه من خلال عملها كمتطوعة ، وسرعان ما تلحق السيدة كامرون بابتها في المستشفى ، عندما تعلم أنه ينتظر حكم الإعدام لنشاطاته القذائية ، وتنجح بالفعل في إلقاء هذا الحكم بعد تقديم التماس للرئيس لنكون ، الذي يصوره الفيلم بشكل وقور . وعلى الرغم من أن مشاهد المستشفى تحوى على نزعة عاطفية مبالغة ، فإن النقاد امتدحوها لواقعيتهما في إظهار التفاصيل ، حيث تكون **الأحداث في وقت واحد في كل مستويات الصورة** ، بدءا من **الخلفية وحتى مقدمة الكادر** ، كما تميز تجسيد مشهد استسلام القوات الفيدرالية في « أبوماتوكس » بالمحاكاة التاريخية الدقيقة التي كان يعيد إليها جريفيث مرة بعد أخرى خلال أحداث الفيلم . وعندما

تنتهى الحرب ، تبدأ عائلة « كامرون » فى إعادة بناء منزلها المدمر ، ويعود « بن » الى « بيلمونت » فى مشهد مؤثر .

فى نفس الوقت يكون « فيل » و « الزى ستونمان » يحضران عرضا مسرحية « ابن عمنا الأمريكى » فى مسرح فورد ، حيث يشهدان « اغتيال الرئيس لنكولن » ، وهو أحد المشاهد العظيمة التى نجح فيها جريفيث فى إعادة تجسيد التاريخ ، كما أنه يعطى نموذجا رائعا لطريقته فى التوليف الذى يعطى سلسلة السرد . ولهذا فأننا سوف نمنحه مزيدا من دراسة تفصيلية . تتوالى لقطات هذا المشهد باستخدام المونتاج المتوازي من أجل تحقيق التوتر على النحو التالى :

— (عنوان فرعى) المهرجان الاحتفالى باستمسلام اللوات الفيدرالية فى « لى » الذى يحضره الرئيس ورجاله .

ابنا ستونمان موجودان .
الديكور يطابق التفاصيل التاريخية لمسرح فورد فى تلك الليلة .

٢٤ قسما

— (المشهد ٤٤٤) القطار باستخدام الحديقة المتسمة التى تبدأ بدائرة من أسفل الكادر .

« الزى » وشقيقها يصلان الى مقعديهما - يتحدثان الى جيرانهما من المتفرجين - تسمع دائرة الحديقة لتظهر فى بقية الشاشة لقطة عامة للمسرح (اللقطة من أعلى جانب المسرح ويظهر فيها المنصة ومكان الأوركسترا) .

١٨ قسما

— (المشهد ٤٤٥) لقطة شبيهة مكبرة لكل من فيل والزى . الزى تنظر من خلال النظارات المكبرة .

٣ اقدام

— (عنوان فرعى) «المسرحية» « ابن عمنا الأمريكى » من بطولة « لاورا كين » .

٤ اقدام

- (المشهد ٤٤٦) مثل ٤٤٤ : مبتارة السرح ترتفع،
تظهر خادمة تنفض التراب عن المنضدة .
٧ أقدام
- (المشهد ٤٤٧) لقطة متوسطة عامة لحشبة المسرح .
تدخل النجمة في عظمة .
٣ أقدام
- (المشهد ٤٤٨) مثل ٤٤٦ : تنحنى النجمة لتحية
الجمهور .
 $\frac{1}{4}$ ٤ قدم
- (المشهد ٤٤٩) مثل ٤٤٥ : اليزى تمسك بمروحة
— تصليق — تبتسم لتبقيتها .
٦ أقدام
- (المشهد ٤٥٠) مثل ٤٤٧ : النجمة ترسل قبلات
في الهواء للجمهور وتنحنى تحية له .
 $\frac{3}{4}$ ٣ قدم
- (المشهد ٤٥١) مثل ٤٤٨ : تتقدم النجمة الى مقدمة
المسرح — تتلقى الزهور — تصليق .
٩ أقدام
- (عنوان فرعي) « الزمن ٨:٣٠ وصول الرئيس
وقرينته ورجاله » .
- (المشهد ٤٥٢) لقطة ثلاثة أرباع للسلم الخلفي
في الكواليس — السلم مظلم وملء بالظلال —
الحرس يوصلون لبتكون عبر السلم مع رجاله .
٨ أقدام
- (المشهد ٤٥٣) لقطة متوسطة المقصورة المسرح —
يدخل أول الرجال المصاحبين للبتكون .
٣ أقدام
- (المشهد ٤٥٤) مثل ٤٥٢ : لبتكون يعطى قبسته
ومظله لرجل ويدخل من باب المقصورة الى
اليمين .
٥ أقدام

- (المشهد ٤٥٥) مثل ٤٥٢ : يتقدم لنكون الى
الامام في المقصورة .
- $\frac{1}{4}$ ٤ قدم
- (المشهد ٤٥٦) لقطة شبيهة مكبرة لغيل والزي
يريان لنكون . يصفقان وينهضان .
- ٦ اقدام
- (المشهد ٤٥٧) لقطة عامة للمسرح ، والجمهور يقف
ويطلق الهتافات .
- $\frac{1}{4}$ ٢ قدم
- (المشهد ٤٥٨) مثل ٤٥٣ : لنكون ينحنى
للجمهور .
- قدمان وست كادرات
- (المشهد ٤٥٩) مثل ٤٥٧ : الجمهور يهتف .
- $\frac{1}{4}$ ٢ قدم
- (المشهد ٤٦٠) مثل ٤٥٨ : لنكون وصحبته
يجلسون .
- $\frac{1}{4}$ ٦ قدم
- (عنوان فرعي) : « الحارس الشخصي للنكون
يأخذ موقعه خارج مقصورة الرئيس » .
- ٦ اقدام
- (المشهد ٤٦١) لقطة ثلاثة ارباع للردهة في خلف
المقصورة - يدخل الحارس ويجلس على مقعد امام
باب المقصورة .
- $\frac{1}{4}$ ١٠ قدم
- (المشهد ٤٦٢) مثل ٤٥٩ : الجمهور ما زال واقفا
- المسرحية توشك على مواصلة العرض .
- ٤ اقدام
- (المشهد ٤٦٣) مثل ٤٦٠ : المقصورة - الرئيس
وقرينته ينحنيان .
- ٨ اقدام

- (المشهد ٤٦٤) لقطة عامة للجيهور والمقصورة
— هتافات ومناديل تلوح .
- ٣ أقدام
- (المشهد ٤٦٥) لقطة متوسطة لخشبة المسرح —
— بقع ضوء تشبه أساليب الاضاءة العتيقة —
خلفية ملونة مرسوم عليها منظر طبيعي — أشخاص
يخرجون خارج المنصة — ممثلان يقتربان من مقدمة
المسرح كتبعهما دائرة الضوء .
- ٩ أقدام
- (عنوان فرعى) « الحارس يترك موقعه لكي يأتي
نظرة على المسرحية » .
- قدمان وعشر كادرات
- (المشهد ٤٦٦) لقطة متوسطة للمر خلف
المقصورة — الحارس يحاول أن يختلس نظرة
للمسرحية .
- $\frac{3}{4}$ قدم
- (المشهد ٤٦٧) لقطة متوسطة لخشبة المسرح .
- ٣ أقدام
- (المشهد ٤٦٨) مثل ٤٦٦ : الحارس ينهض ويفتح
باباً خلفياً يطل على المسرح .
- $\frac{3}{4}$ ٦ قدم
- (المشهد ٤٦٩) لقطة عامة للمسرح — حديقة دائرية
تفلق المنظر للتركيز على المقصورة — يدخل
الحارس .
- ٣ أقدام
- (المشهد ٤٧٠) لقطة متوسطة (دائرة تحيط
الكادر) — يجلس الحارس على كرسي في طرف
المقصورة .
- ٤ أقدام
- (عنوان فرعى) « الزمن ١٣-١٠ ، الفصل الثالث ،
المشهد الثاني » .
- قدمان

— (المشهد ٤٧١) لقطة عامة للمسرح، حدة دائرية.
في أعلى يمين الشاشة - المقصورة - يظهر رجل.
بين الظلال *
٤ أقدام

— (المشهد ٤٧٢) لقطة شبه مكبرة لفيل والزي.
يتابعان المسرحية، الزي مضحك من وراء مروحتها
الى رجل في الشرفة بجوار المقصورة وتسال من
يكون *
٧ أقدام

— (عنوان فرعي) « جون واكس بوث » (قاتل
لينكولن) *
١٤ كادرا

— (المشهد ٤٧٣) لقطة شبه مكبرة لبوث - حدة
دائرية - يقف على طريقة نابليون في ظلال.
الشرفة *
قدمان وكادران

— (المشهد ٤٧٤) مثل ٤٧٢ : الزي مستمعة بالظهور
القاضي للرجل وتضحك من وراء مروحتها
وتتطلع اليه من خلال نظاراتها المكبرة *
٦ أقدام

— (المشهد ٤٧٥) مثل ٤٧٣ : بوث ينتظر *
قدمان و٣ كادرات.

— (المشهد ٤٧٦) لقطة عامة متوسطة للشرفة
والجبهور - بوث ينتظر *
 $\frac{1}{4}$ ٥ قدم

— (المشهد ٤٧٧) مثل ٤٧٥ : بوث ينتظر *
٤ أقدام

— (المشهد ٤٧٨) لقطة متوسطة للمسرحيه على
المنصة - فقرة كوميدية ، رجل يلوح بذراعيه *
 $\frac{1}{4}$ ٣ قدم

— (المشهد ٤٧٩) لقطعة متوسطة المقصورة لنكون
— يضحكون — لنكون يشعر بتيار هواء ويحاول
أن يغطي نفسه بوشاح .

قدم $\frac{6}{4}$

— (المشهد ٤٨٠) مثل ٤٧٧ : بوث يراقب .
٣ أقدام

— (المشهد ٤٨١) مثل ٤٧٩ : المقصورة — لنكون
يسحب الوشاح حول كتفيه .

قدم $\frac{5}{4}$

— (المشهد ٤٨٢) لقطعة عامة للمسرح مثل ٤٧١ :
الحديقة الدائرية تتسع — بوث يتجه الى باب
المقصورة .

٥ أقدام

— (المشهد ٤٨٣) لقطعة متوسطة (الكادر في دائرة) ،
الحارس في الشرفة بجوار المقصورة وبوٲ يفتح
الباب خلفه .

قدم ٧ كادرات

— (المشهد ٤٨٤) لقطعة متوسطة للممر خلف
المقصورة — ظلال ثقيلة — بوٲ يدخل في هدوء
الى الممر — يفتح باب الشرفة على الحارس — ينظر
من ثقب باب المقصورة ، يقف في عظمة ويلقى
برأسه الى الوراء على طريقة المثليين ويرفع
مبندسا .

قدم $\frac{12}{4}$

— (المشهد ٤٨٥) لقطعة مكبرة للسندس — دائرة
سموداء تحيط بالكادر — الرجل يجهز السندس على
وضع التشفيل .

٣ أقدام

— (المشهد ٤٨٦) مثل ٤٨٤ : بوٲ يتقدم الى الامام ،
يفتح باب المقصورة ويدخل .

٩ أقدام

- (المشهد ٤٨٧) المقصورة مثل ٤٧٩ : يتسحب
بوث خلف لنكولن .
- $\frac{1}{4}$ قدم
- (المشهد ٤٨٨) المسرحية كما في ٤٧٨ : النمرة
الكوميديّة لمطاردة امرأة وصيحات استحسان من
الجمهور .
- ٤ أقدام
- (المشهد ٤٨٩) لقطة متوسطة للمقصورة - اطلاق
النار على لنكولن - بوث يقفز من الركن الأيسر
للمقصورة .
- $\frac{1}{4}$ قدم
- (المشهد ٤٩٠) لقطة عامة للمسرح ، بوث يقفز
على خشبة المسرح وهو يصيح .
- $\frac{1}{4}$ قدم
- (عنوان فرعى) باللغة اللاتينية : « وهكذا مات
الطاغية » .
- قديمان
- (المشهد ٤٩١) لقطة متوسطة لبوٲ على خشبة
المسرح يحبى الناس بيديه وينسحب الى الخلفية
بسرعة وهو يهرج فى مشيته .
- ٣ أقدام
- (المشهد ٤٩٢) لقطة متوسطة للمقصورة - لنكولن
يتهاوى وزوجته تصرخ طالبة النجدة .
- ٢ قدم و٦ كادرات
- (المشهد ٤٩٣) لقطة شبه مكبرة لفيل والنزى
يدركان بصعوبة ما حدث - يقفان .
- $\frac{1}{4}$ قدم
- (المشهد ٤٩٤) لقطة عامة للمسرح ، الجمهور يقف
فى اضطراب - النزى فى المقدمة يضى عليها ،
فيل يساعدها .
- ٤ أقدام

— (المشهد ٤٩٥) مثل ٤٩٢ : رجل يقفز الى مقصورة
لتكولن للمساعدة .

٥ أقدام

— (المشهد ٤٩٦) لقطة عامة متوسطة للمرح
والمقاصير - الجمهور في حالة فوضى وهياج .
 $\frac{3}{4}$ قدم

— (المشهد ٤٩٧) لقطة عامة للجمهور الهائج ، فيل
والزى يفادران المسرح . اطلام تدريجي .
 $\frac{11}{4}$ قدم

— (المشهد ٤٩٨) لقطة متوسطة للمقصورة - يحملون
لتكولن الى الخارج . اطلام تدريجي .
 $\frac{10}{4}$ قدم

ويتكون هذا التتابع من ٥٥ لقطة ، بعضها لا يسغرق الا ثواني
قليلة (يحتوي القدم الواحدة على ١٦ كادرا يستغرق عرضها ثانية واحدة)،
كما أن هذا التتابع يؤسس علاقات ديناميكية « بصرية » بين لتكولن وبوث
والعارس الشخصي والجمهور والمسرحية قبل أن يحدث فعل الاغتصاب
« اللوامي » . ويمكن للمرء أن يتخيل كيف كان « بورتر » أو « زيك »
سوف يعالج هذا التتابع من خلال لقطة واحدة ، أو حتى عدة لقطات ،
لكي نستطيع أن نفهم تماما عمق انجاز جريفيث .

إن مشهد اغتيال لتكولن - الذي أثار حزنا كبيرا في الجنوب -
ينهى قسم « الحرب » من فيلم « مولد أمة » ، كما أنه يمهد لأكثر الأجزاء
اثارة للجدل في الفيلم ، وهو الجزء الذي يتناول مسألة « إعادة البناء »
ونظرة جريفيث إليها . يبدأ هذا الجزء بصعود السناتور « أوستن
ستونمان » الى السلطة خلف العرش « بعد موت لتكولن » ، وكما يخبرنا
عنوان فرعي ، فإن السناتور يصمم على أن يسحق « الجنوب الأبيض تحت
هذا الجنوب الأسود » ، (وهي عبارة ليست من اختراع جريفيث، ولكنها
وردت بالنص في « تاريخ الشعب الأمريكي » « لويلسون ») . ويقود
« ستونمان » الراديكاليين المؤمنين « بأعادة البناء » الى النصر في انتخابات
الكونجرس ، ويرسل تابعه الخلاصى المتزلف الطموح « سلاس لينش »
الى « بيدمونت » ، لكي ينفذ برنامجا لاعطاء الزوج حق الانتخاب ، لكن
« لينش » ورجاله يجمعون العبيد المحررين حديثا في عصابة ، ويرتكبون

سلسلة من أعمال الشغب والتمرد ضد المجتمعات البيضاء ، يستخدمون فيها الاهانات والاعتقالات والاعتداءات الجنسية .

ثم يصبح « لينش » حاكما لولاية كارولينا الجنوبية ، حيث يترأس هيئة تشريعية من زوج أغبياء ، يصدرون قوانين بحرمان البيض من حق التصويت ، وإباحة الزواج بين الأجناس ، ويحتوى مشهد الهيئة التشريعية على واحد من أكثر استخدامات جريفيث براعة لتكنيك المزج ، فهو يبدأ المشهد بصورة فوتوغرافية تسجيلية للمجلس الاصلى ، ويمزج منها الى لقطة تصور الممثلين الذين يقومون بتمثيل أفراد المجلس ، وينتهى المشهد باستخدام الحديقة الدائرية التى تزداد ضيقا ، فبعد أن تقوم الهيئة التشريعية باصدار القانون حول الزواج بين الاجناس ، تزداد الدائرة ضيقا لتتركز حول مجموعة من الزوج يجلسون على الأرض ، وهم ينظرون شزرا الى شيء فوقهم ، فتتحرك الدائرة الضيقة مثل عدسة المنظار ، لتكشف عن الشيء الذى ينظرون اليه ، انه مجموعة من النساء البيض استولى عليهم الذعر .

وبينما كان هذا الحدث المثير للسخرية يحدث فى عاصمة الولاية ، يسود الفيلم الى « بيدمونت » ، حيث يقرر « بن كامبرون » أن هذه « الامبراطورية السوداء » التى أنشأها لينش وأصدقائه يجب محاربتها بواسطة « الامبراطورية الخفية » للفرسان البيض من الجنوب ، والتى أنشئت كما يخبرنا عنوان فرعى « للدفاع عن حق المولود للعنصر الأرى » . هذا هو تفسير جريفيث لمولود منظمة « الكوكلوكلوكس كلان » ، وينبئ أن نذكر أن هذا التفسير لا يختلف كثيرا عما أوردته مؤرخو تلك الفترة بمن فيهم « وودرو ويلسون » ، الذى كتب فى الجزء الخامس من « تاريخ الشعب الأمريكى » :

« ان ما أثار الرجال البيض فى الجنوب هو غريزتهم الفطرية لحفظ النوع ، بتخليص أنفسهم - بوسائل عادلة أو خاطئة - من القوانين المتعصبة للحكومات التى أقامتها أصوات الزوج الجهلاء ، والتى يغلب عليها نزعة المنافرة .. لقد كان التصرف الوحيد لديهم هو اتحادهم الشخصى ، واستخدام وسائلهم الخاصة ، كقوة خارج الحكومة ومعادية لها » .

فى نفس الوقت كان « أوستين ستوتمان » قد أتى الى بيدمونت مع عائلته ، ليرى نتائج سياساته ، لكنه سقط مريضا بشكل مفاجئ ليتحول

إلى أداة في يد لينش الشرير ، و « ليديا براون » عشيقه ستونمان
الخلاسية . لكن القصص العاطفية بين الزى ستونمان و « بن كامبرون »
من ناحية ، و « قيل ستونمان » و « مارجريت كامبرون » من ناحية ،
بدأت في النمو مرة أخرى في « بيدمونت » ، لكن نتائج الحرب المريرة
عكزت صفوفها . وفي أحد المشاهد المؤثرة يعرض فيل الزوج على
مارجريت ، ليقطع جريفيث على « فلاش باك » (أو بالأحرى لقطة ذاتية)
للشخصية) ، نرى فيه لقطة سابقة لشقيق مارجريت الصغير صريحا على
أرض « بطرسبرج » . لقد قال جريفيث ذات مرة : « يمكنك أن تصور
الأفكار » ، وهذا الفلاش باك مثل العديد غيره في « مولد أمة » يجسد
ملاحظة جريفيث تجسيدا شديدا للوضوح . وفي النهاية ، وبعد موجة
أخرى من الإهانات والانتهاكات التي يرتكبها السود ضد البيض ، تبدأ
الحركات الانتقامية الإرهابية لمنظمة « الكلان » ، وترفض « الزى » الارتباط
مع « بن » عندما تعلم بتورطه مع المنظمة .

وعند هذه النقطة يأخذ الفيلم منعطفًا شديد الغرابة ومثيرا
للاستهجان ، عندما يتم الهجوم على فلورا كامبرون بواسطة « جاس »
« الزنجي الخائن » الذي يريد الزواج منها : أنه يطاردها في الغابة
وغير منحدر ، ولكنها تلقى بنفسها من فوقه لتموت بدلا من أن تدعن
لرغباته ، على الرغم من أن شقيقها « بن » كان بدوره يحاول يائسا أن
ينقذها . إن هذا المشهد الذي تم تصويره في تلال وغابات كاليفورنيا
الصنوبرية الجميلة هو من أكثر المشاهد براعة في استخدام جريفيث
للتوليف بين لقطات مطاردة من ثلاثة أطراف ولكنه (مثل مشهد مماثل في
فيلم « الربيع البدرى » (١٩٦٢) لانجمار برجمان) ، هو من أكثر
المشاهد إثارة لاضطراب افكار المتفرج ، الذي يجد نفسه أمام
مشهد عاطفي مؤثر ، فلا يستطيع أن يفكر بطريقة عقلانية ليكتشف
المضمون العنصري في المشهد ، فهذا المشهد يمثل في أفلام
جريفيث - كما في مشاهد مماثلة في أفلام ايزنشتين - براعة فائقة في
التلاعب بالعواطف بشكل يتجاوز كل الحدود المنطقية المعقولة ، لكي
يقود المتفرج الى الافكار التي يؤمن بها صانع الفيلم . إنه من أكثر مشاهد
السينما رعبا ، كما أنه لا يمكن نسيانه - كما لا يمكن أن ننفره له أيضا -
مثل مشهد المذبحة على سلالم أوديسا في فيلم « بوتيمكين » لايزنشتين
(١٩٢٥) ، ومثل مشهد عذاب الموت بواسطة الرصاص المنهمر على
البطلين في فيلم « بوني وكلايد » (١٩٦٧) « لآرثر بن » .

وبعد مصرع فلورا ، يطارد أفراد منظمة الكلان الزنجي « جاس » ، وينفذون فيه حكم الإعدام المبرر درامياً ، لكنه مرفوض أخلاقياً ، لأنه يبرر الإعدام بدون محاكمة قانونية . ويتم تعليق الجثة على باب الحاكم كنوع من التحذير ، ويكون رد لينش هو استدعاء قوات الزواج المحاربة لمطاردة المشتبه فيهم من رجال الكلان ، وأثناء عملية التفتيش عن المشتبهين ، يتم القبض على العجوز « كامرون » ، رب العائلة ، ولكن يتم إنقاذه في النهاية على يد ابنته « مارجريت » و « فيل ستونمان » ، اللذين كانا في السابق مناصرين للزواج ، ليتحول فيل ستونمان عن إيمانه بأفكاره ويقف ضد أبيه . في نفس الوقت تحاول « الزى ستونمان » أن تتوسط لدى لينش من أجل كامرون ، لتجد نفسها مضطرة للزواج بغلاسى شرير قد أصبح « مخمورا بالسلطة والخمر » ، (وهي عبارة جريفيث) ، لأن قوات « امبراطوريته السوداء » قد أصيبت بسعار القتل في شوارع بيدمونت ، لتقتل البيض بشكل عشوائي .

هنا يبدأ الفيلم في الصعود نحو ذروته ، عندما يقطع مشهد علاقة لينش والزى بمشهد رجال الكلان المقتنعين ، أو « صقور الليل » ، وهم يقطعون الاقليم فوق جبالهم ، وينشرون أخباراً عن ثورة « بيدمونت » ، ويطلبون من البيض الانضمام اليهم . وبالفعل ، يزداد عددهم شيئاً فشيئاً كلما مضوا في سبهم ، لنرى المجموعة الصغيرة وقد تحولت إلى تيار متدفق من البشر (سوف نرى في فصل لاحق مشهداً مماثلاً في استخدام المونتاج عند ذروة فيلم « الأم » (١٩٢٦) « لودفكين » ، عندما يتدفق العمال من الشوارع الجانبية لمدينة سان بطرسبرج ، ليكونوا تياراً جارفاً من الشائرين المتوجهن إلى المصانع) . لهذا لم يكن غريباً أن يطلق الشاعر والنقاد « فاشيل لينتساي » على هذا المشهد « شلالات نياجرا الأنجلوسكسونية » . في الوقت ذاته يكتشف المسلحون الزواج الكوخ الخشبي الذي اختبأ فيه كامرون العجوز ومارجريت وفيل ، فيحاصرونهم بهدف اغتيالهم . ويستخدم جريفيث القطع المتبادل في لقطات هذا المشهد ولقطات المسيرة الإرهابية لجماعة الكلان ، ولقطات شغب الزواج في شوارع بيدمونت ، مع الحدث الوشيك لقيام لينش باغتصاب « الزى ستونمان » . لذلك فإن الاثارة والتشويق يملآن هذا المشهد ، الذي يحاكي « الإنقاذ في اللحظة الأخيرة » لكنه يحتوي هذه المرة على أربعة أحداث متزامنة تتلاقى مما في ذروة الفيلم . ويهدف زيادة التوتر ، فان جريفيث يقوم من خلال المونتاج بتقصير زمن اللقطات ، وزيادة إيقاع الحركة داخل اللقطة ، ليتصاعد المشهد بأسلوب يشبه الكريشندو ،

وعندما يصل الكلان في النهاية الى المدينة لتطهير الشوارع من المشاغبيين الزنوج ، نرى مشهدا يحاكي في اتقانه مشاهد المعركة في قسم «الحرب» ، فالتوليف شديد الحيوية ، واستخدام حركة الكاميرا اللاهثية ، جعل « فاشيل ليندساي » يصف هذا المقطع بأنه يشبه « البحر ذا الأمواج الوحشية المتلاطمة » .

وبعد تطهير شوارع بيدمونت وانقاذ الزى من لينش ، يعلم الكلان بأمر الكوخ المحاصر في الغابات ، ويبدون مسيرتهم الثانية . وعلى الرغم من أن ذلك يمثل ذروة مضادة ، فإن الانقاذ الثاني يبدو أكثر الحاحا من سابقه ، لأننا نرى الزنوج وقد اقتربوا من النجاح في تطهير أسوار الكوخ ، ويصبح الخطر قريبا من الإبطال ، في نفس الوقت الذي بدأت فيه مسيرة الكلان . وبعد بعض اللقطات المضطربة ، التي نشهد فيها الزنوج وقد دخلوا الكوخ بالفعل ، وأمسكوا بمارجريت كامبرون من ضفتريها الطويلة ، يصل الكلان لتفريق المتدين وانقاذ البيض من الاعتداء والاعتقال . ثم يتلو ذلك مشهد لمسيرة استعراضية لجساعة الكلان والأشخاص الذين تم انقاذهم ، ثم تأتي أخيرا الانتخابات الجديدة التي ينتج فيها البيض بسهولة . لقد أنهارت « الامبراطورية السوداء » أمام «الامبراطورية الخفية» ، كما تنبأ عنوان فرعى في جزء سابق من الفيلم ، ليتعد اشغال الأبيض مع الجنوب الأبيض « دفاعا عن حق ميلاد الجنس الآري » ، وتتم الزيجتان بين عائتي كامبرون وستونمان ، وينتهي الفيلم بخاتمة رمزية ، نرى فيها مزجا من اله الحرب الى ملاك السلام ، ونرى العنوان الأخير الذي يقول بقدر من السلاجة : « الحرية والاتحاد ، واحد لا يتجزأ ، الآن وإلى الأبد » !

مولد أمة : التأليف

ينبغي لنا أن نوضح - مع كل التحفظات على الأيديولوجيا التي يمثلها فيلم « مولد أمة » - أنه يمثل انجازا تقنيا كبيرا ، وقد صنعه جريفيث ليس فقط في غياب التقاليد السردية التي لم تكن قد اكتشفت بعد ، ولكن أيضا بدون التقنيات السينمائية المعاصرة كما نعرفها اليوم . وأنه لما يثير الخيال أن نتصور لو كان جريفيث قد نفذ الفيلم باستخدام الشاشة الرقيقة والألوان والصوت المجسم ، (في الحقيقة فقد تم تصوير الفيلم بكاميرا واحدة تدار يدويا ، من صنع « شركة باتيه » ، ولا يتجاوز ثمنها ثلاثمائة دولار ، ولم يكن لها سوى عدستين ، واحدة متوسطة والأخرى واسعة) . لذلك فلا يمكن لأحد أن يقلل من أهمية هذا الانجاز ،

الذى تم بتقنيات متواضعة ، لكنه نجح فى تجاوزها لصنع فيلم ملحمى ضخيم سابق لأوانه بالنسبة لتاريخ السينما . علاوة على ذلك ، فقد نجح جريفيث فى أن يجعل السينما تسير قدما فى طريق « الواقعية الرمزية » ، أو تقديم الواقع للإيهام بمعنى ومزى - هذا الرمز قد يكون نفسيا ذاتيا أحيانا وعالميا أحيانا أخرى ، وهو ما ييسدو واضحا فى اللقطات المكبرة لبعض الأشياء ، (مثل كوز الذرة الجاف الذى تصافه النفس فى طبق الجندى القيدالى فى بطرسبرج ، ومثل المصفور فى أيدي ، الكولونيل الصغير ، الرقيق خلال لقائه العاطفى مع الزى) ، كما أنه يستخدم القطع المتداخل ذا المسحة النفسية أو الذاتية ، (مثل صورة جثة شقيق مارجريت ، التى تبدو لها فى ذهنها عندما يعرض عليها فيل الزواج ، ومثل لقطات « الفلاش باك » التى تصور أعمال الفوضى التى يقوم بها الزنوج فى بيدمونت ، عندما كان « بن كامرون » يحكى عنها لعائلته) . وربما كان جريفيث يميل دائما الى أن يضفى على الواقع هذه المسحة الرمزية حتى يكون استخدام القطع أو المونتاج ، فعلى المستوى المباشر والبسيط نرى فى قسوة « سيلاس بنش » مع الحيوانات نزوعا الى الشر ، بينما نرى فى مشية السيناتور « ستونمان » العرجاء أيعاء بعجزه وضعفه الأخلاقى ، وأحيانا ما تنحو هذه الواقعية الرمزية عند جريفيث الى المبالغة فى العاطفية ، على نحو ما نرى فى المشهد الذى يمنع فيه « الكولونيل الصغير » و « الزى » قبيلات للمصفور الواقف على يد « بن » ، بدلا من أن يقبل أحدهما الآخر ، ولكن اكتشافات جريفيث التى أتقنها لخلق الجو العاطفى على هذا النحو ، قد فتحت الباب أمام عدد لانهائى من الطرائق فى التعبير الرمزي الأكثر تعقيدا أمام « ايزنشتين » ، ومدرسة المونتاج الروسية ، كما سوف نرى لاحقا فى الفصل الخامس .

وبالطبع فإن تأثير مولد أمة لم يكن إيجابيا على نحو مطلق ، فأولا وقبل كل شيء أصبح من الحقائق التاريخية أن الصورة الجميلة التى وسسها الفيلم المنظمة « الكوكلوكس كلان » كانت ذات تأثير مباشر فى إعادة تكوين هذه المنظمة واتساع نطاقها ، والتى وصل عدد أعضائها الى خمسة ملايين عند بدء الحرب العالمية الثانية . وطبقا لما يقوله قادة المنظمة المعاصرين ، فإنه قد تم استخدام الفيلم كوسيلة لتجنيد وإقناع وتعليم أعضاء جدد خلال الستينيات . وقد يكون النجاح التجارى للفيلم بعيدا على نحو ما عن التأثير الاجتماعى السلبي المباشر ، ولكن كان له تأثير مدمر على الطريقة التى يفكر بها المستولون فى صناعة السينما ، فقد جعل هوليوود تشبث بنظم ميلودرامى مفرق فى العاطفية ، بدلا من الأفلام الأكثر عمقا

وعقلانية ، التي كان من الممكن لها أن تصبح نمطا سائدا ، بل إن ما أثبتته الفيلم من قدرة السينما على التلاعب بعواطف المتفرجين وأفكارهم ، والملاعب على أوتار مشاعر الإحباط أو القلق أو التعصب، قد أصبحت درسا لن تنساه هوليوود طوال الثمانين عاما التالية، التي سادت فيها أفلام الكوارث والربعب والكائنات المشوهة . وهكذا فإن « الرجل الذي اخترع هوليوود » لم يعط هذه المؤسسة فقط مسارها ومزاجها ، ولكنه أعطاها أيضا « توليفتها » الأولى الناجحة .

ومع ذلك ، وبسبب هذه القوة العاطفية التي لا يمكن إنكارها في الفيلم ، فإن قوته تتجه إلى التحريض المباشر وليس إلى الانقناع المراوغ الملتوي ، لذلك فإن « مولد أمة » يمثل مولد السينما كقوة اجتماعية وسياسية مؤثرة في العالم المعاصر ، وعن ذلك يكتب « هاري جيلدول » : « لقد كان أول فيلم يؤخذ من جانب الجمهور مأخذ الجسد من الناحية السياسية ، كما أنه كان دائما يمثل وثيقة اجتماعية جادة ... وإن الناس الذين كانوا ينظرون في السابق إلى الأفلام على أنها وسيلة تسلية ساذجة، اكتشفوا فجأة أن هذه الأفلام قد أصبحت أكثر وسائل التعبير قوة وتأثيرا في هذا القرن ، فإن عصر استخدام الآلة قد أدى إلى وسائل الاتصال الجماهيرية ، والتسلية ذات الانتشار الواسع ، لكنه أدى أيضا إلى إمكانات جديدة في التوجيه الأيديولوجي » .

في نفس الوقت ، فقد كان من الواضح أن فيلم « مولد أمة » هو عمل عبقرى أيما ما كانت أخطاؤه ، فقد منح السينما والفيلم الروائي احترامهما كآثار في أشد الحاجة إليه ، وقد كان أيضا أول فيلم يراه الناس على هذا النطاق الواسع عملا فنيا عظيما ، وتشويهها خبيثا للحقيقة في آن واحد . إن « مولد أمة » عمل مهم له تأثيراته الواسعة في تاريخ السينما ، وإن التناقض الكامن فيه هو التناقض الكامن في السرد السينمائي ذاته ، فبينما يقص السرد الروائي في عالم الرواية المكتوبة قصصا مخترعة من خلال الاستخدام الواعي للغة ، فإنه لا يصل أبدا إلى درجة تجسيد الواقع ، بينما تبني السينما قصصها الخيالية من خلال الاستخدام والتلاعب الواعي بصور للواقع الحقيقي ، لذلك فإنه من الصعب التمييز والفصل بين العمل السينمائي والواقع الذي يجسده ، وربما كان التعليق النهائي على « مولد أمة » وعلى كل تقاليد السرد التي أسسها ، يمكن أن نستمد من كلمات « وودرو ويلسون » - على الرغم من تراجمه فيما بعد عنها - فقد قال عن الفيلم : « إنه يشبه كتابة التاريخ

بالضوء» ، وهذا الضوء يتضمن قوة سحرية على الإيحاء والافتتاح بالأفكار ، ولكنه يمكن أن يكون أيضا ضوءا يشوه الحقيقة ويبررها *

« فيلم التعصب » : الانتاج

لقد شاهد فيلم « مولد أمة » - في السنة الأولى من عرضه - متفرجون بلغ عددهم رقما لم يتم تجاوزه بالنسبة لفيلم واحد في تاريخ السينما ، فقد بلغ عدد المتفرجين في منطقة نيويورك وحدها ما يزيد على ٨٢٥ ألفا ، واقترب الرقم على مستوى أمريكا كلها من ثلاثة الملايين. لقد حقق جريفيث غرضه بالتفوق على الأفلام الإيطالية التاريخية المبهرة طبقا لمايرها ، واكتسب اعترافا عالميا بأنه أكثر فناني السينما حرفية ، لكن انتصاره كان مزوجا بالمرارة ، فقد استمر الهجوم على مضمون فيلم « مولد أمة » ، (وفي الحقيقة أن هذا الهجوم لم يتوقف أبدا) ، كما ترك الاتهام بالتعصب أثرا عميقا على جريفيث . لذلك فقد أعلن في بيانته « نهضة وسقوط حرية الخطاب الأمريكي » (١٩١٥) ، الذي أصدره للرد على منتقدي الفيلم ، بأن « نزاهة الخطاب الحر والاصدارات المطبوعة لم تتم مهاجمتها بهذا القدر من الخطورة في هذه البلاد ، حتى جاءت « الصور المتحركة » ، ليجد هذا الفن الجديد نفسه محاصرا بقوة وتعصب تستخدم كمبرر لانتهاك حرياتنا .. ان التعصب هو جذر كل أنواع الرقابة ، والتعصب هو الذي جعل جان داونك تساق إلى الموت ، والتعصب هو الذي سحق أول آلة للطباعة » *

وفي بداية عام ١٩١٦ ، وبينما كانت مازال جراح الاتهامات بالعنصرية تلمى جريفيث ، فانه صمم على انتاج فيلم كبير يرد به الهجوم على « قوى التعصب » التي تهدد المدينة في كل التاريخ البشري . وهكذا خرج فيلم « التعصب » إلى الوجود ، الذي لم يكن - كما يزعم البعض - نوعا من التكفير ذي النزعة الليبرالية عن رجعية ملحمته السينمائية عن الحرب الأهلية ، ولكنه كان دفاعا عن حقه في صنع مثل هذا الفيلم الرجعي . بل انه يمكننا القول ان الفيلمين قد صنعا من نفس المادة ولنفس الأهداف *

اتجه جريفيث في أعقاب عرض « مولد أمة » إلى صنع ميلودراما معاصرة متواضعة ، تحمل اسم « الآم والقانون » ، الذي كان فيلما روائيا ذا ميزانية منخفضة نسبيا بالمقارنة مع فيليه السابق ، وأقرب في حجم إنتاجه ونوعيته إلى فيلم « معركة الأجناس » (١٩١٤) . يدور الفيلم حول

قضية معاصرة لقي فيها تسعة عشر عاملاً مصرعهم على يد الحراس أثناء اضرابهم في مصنع كيماي * وعندما اكتمل الفيلم اخترت في ذهن جريفيث فكرة أن يصممه مع ثلاث قصص أخرى في عمل ملحمي واحد ، يدور حول التصيب في كل العصور ، تعود القصة الأولى الى التاريخ البابل القديم خلال الغزوات المنتصرة للامبراطور « ميروس » الفارسي عام ٥٣٨ قبل الميلاد ، بينما تدور القصة الثانية يوم مذبحة «سانت بارتولميو» في فرنسا في القرن السادس عشر (١٥٧٢) ، أما القصة الثالثة فتدور في يهودا (فلسطين) خلال فترة صلب المسيح ، (ويمكن لك أن تخمن القصة الأقرب الى قلب جريفيث التي رأى فيها تشابهاً مع رؤيته لنفسه على أنه شهيد) *

ان هذا المشروع الملحمي يعني الدخول في مغامرة باهظة التكاليف ، لكن جريفيث الذي ارتفعت أسهمه مع نجاح « مولد أمة » لم يكن تقف أمامه أية عقبة في هذا المجال ، لقد كان يعمل في تلك الفترة في شركة « تراينجل » - (المثلث) - التي أسسها المنتج الذي سبق له العمل معه : « هاري ايتكين » ، بالاشتراك مع « جريفيث » و « ماك سينيت » و « توماس ايتسن » في أواخر عام ١٩١٥ ، بهذا أن ترك شركة « ميوتوال » في صراع داخلي على السلطة . لم تكن شركة « تراينجل » ثرية بما يكفي لإنتاج ملحمة جريفيث الجديدة ، لكن ايتكين نجح في إقناع شركة « وارك للانتاج » بالمساهمة في تمويل الفيلم ، بل ان عديداً من المستثمرين كانوا يتصارعون من أجل الفوز بأخذ نصيب من المساهمة في الفيلم الذي يتوقعون أن يحقق نجاحاً تجارياً هائلاً .

ولقد كان ذلك من حسن حظ جريفيث ، الذي كان يفكر في أن يكون « التصيب » أضخم بما لا يقارن من كل أعماله السابقة مجتمعة ، لذلك لم يوفر جهداً أو مالا لكي يقيم الديكور شديد الضخامة الذي صممه « ولتر و . هول » (الذي صمم ديكورات بعض أفلام جريفيث السابقة دون ذكر اسمه في المناوين) . وقد كان هذا الديكور يجسّد واحداً من الفترات التاريخية الأربع للفيلم ، حيث تم تشييد مدينة بابلون (بابل) القديمة كاملة وبالحجم الطبيعي على مساحة عشرة أفدنة ، وارتفاع ثلاثمائة قدم فوق الأرض . وقد تعاقد جريفيث مع ستين ممثلاً للادوار الرئيسية ، وآلاف لادوار الكومبارس ، حتى ان تكاليف بعض أيام الانتاج زادت على عشرين ألف دولار في اليوم . كما انضم الى فريق العمل ثمانية مساعدين للاخراج (لم يكن هناك أى مساعد للاخراج في « مولد أمة ») ومن هؤلاء سوف يصبح أربعة من أهم مخرجي هوليوود

وهم « آلان دوان » و « كريستي كاين » و « تود براونينج » و « اريك فون ستروهايم » ، وعندما انتهى المشروع بعد أربعة عشر شهرا بلغت تكاليف الانتاج - كما قيل - حوالى مليونين من الدولارات . وبالمقارنة ، فان « مولد أمة » تم انتاجه فى سبعة شهور ، وتكاليف لم تزيد عن مائة الف دولار ، بل ان مشهد المادية الباطنية وحده فى فيلم « التعصب » قد تكلف أكثر من مائتين وخمسين الف دولار ، أى ما يزيد على ضعف التكاليف الكلية للفيلم السابق . ان هذه التكاليف الباهظة غير المسبوقة قد أثارت القلق بالنسبة لممول الفيلم ، لذلك فقد اضطر جريفيث الى أن يضع فى المشروع جزءا من أرباحه عن فيلم « مولد أمة » (التى بلغت حوالى مليون دولار) ، وذلك لكى يحافظ على المستوى الذى كان يحلم به بالنسبة لفيلم « التعصب » ، ولو كان هذا الفيلم قد حقق النجاح الجماهيرى الذى كان يتوقعه ، فربما أصبح جريفيث أغنى شخص فى هوليوود ، ولكن « التعصب » أدى الى خسارة فادحة .

كانت نسخة العمل الأولى من الفيلم تبليغ ثمانى ساعات ، وكاف جريفيث يفكر فى الإبقاء على هذه النسخة يتوزعها فى جزئين منفصلين ، لكنه وجد الفكرة غير عملية وانتهى الى حذف جزء كبير ليصبح الفيلم ثلاث ساعات ونصف ، وبعد ما بدأ التمثيل التجارى للفيلم واضحا ، لجأ جريفيث الى إعادة توليف « الأم والقانون » و « سقوط بابل » وتوزيعهما كأفلام مستقلة لكى يعوض خسارته . وعندما حاول لاحقا أن يعيد الفيلم الى ما كان عليه ، اكتشف فقدان **الكلمة من النسخة السالبة** ، لذلك فإنه لا يمكننا اليوم أن نرى فيلم « التعصب » فى نسخته الأصلية ، الذى كان أيضا بتقاليد هذا العصر يستخدم طريقة صبغ بعض الأجزاء باللون الأزرق والأحمر والأخضر والبني ، من أجل تحقيق مؤثرات خاصة ، (لقد كان الأزرق يستخدم للحزن ومشاهد الليل ، والأحمر فى مشاهد الحرب والألم والعواطف المتأججة ، والأخضر للمشاهد الطبيعية والمزاج الهادئ ، والبني للمشاهد الداخلية ، كما سوف نشرح تفصيلا فى الجزء الخاص بادخال الألوان للشريط السينمائى) . ومع ذلك ، فان النسخة التى وصلت لنا قريبة الى حد كبير من النسخة الأصلية فى بنائها الدرامى ، وهذا البناء هو أهم العناصر على الإطلاق من وجهة نظرنا فى فيلم « التعصب » .

فيلم « التعصب » : البناء الدرامى والبصرى

تجاوز جريفيث أفكاره الثورية التى سبق له استخدامها فى القطع بين أحداث متوازية تحدث فى نفس اللحظة فى أبعاد مكانية مختلفة .

لذلك فقد امتدت فكرته في « التعصب » لكي يستخدم هذا النوع من التوليف بين أحداث تحدث في مستويات زمنية مختلفة ، وهكذا فإنه تمهد أن يغزل خيوط القصص الأربع معا مثل حركات السيمفونية ، حتى يلتقي فيما يشبه الكريشندو عند ذروة الفيلم ، وقبل هذه الذروة فأننا نكون قد شاهدنا كل حدث على حدة في فترته التاريخية المستقلة ، وكل ما يربط بينها هو لقطة يعيد جريفيث عرضها ، لأم تهب مهذا ، كتجسيد رمزي لتواصل التاريخ الانساني ، وفي هذه اللقطة يستخدم جريفيث حزمة من الضوء ليعطي الصورة مسحة دينية ، ويصاحبها بجملة للشاعر « والت ويتمان » : « وبينما كان المهد يهتز بلا توقف ... »

وبينما كانت القصص المنفصلة تندو في اتجاه نهاياتها ، تخلى جريفيث عن تلك اللقطة الانتقالية المكررة ، ليقطع جيئة وذهابا بين ذروات الأحداث في القصص الأربع ، التي تدور في مستويات زمنية مختلفة . وفي أحد لقاءاته مع صحفي معاصر أجرى معه حديثا قال جريفيث : « سوف تبدأ القصص كما لو كانت أربعة تيارات تنظر إليها من فوق قمة تل ، وعند البداية سوف يمشي كل تيار وحده في بطله وهؤلاء ، ولكنهم سوف يتقاربون أكثر وأكثر وتزايد سرعتهم حتى يصبحوا نهرا عظيما متدفقا بالتصوير » . وعلى الرغم من أن حبكة الفقرة الانجيلية وفترة يوم « سانت بارتولميو » قد وصلت الى ذروتها قبل أن تصل القصة الأكثر نقيدا : البابلية والمعاصرة ، فإن أفضل أجزاء الفيلم يجيء في البكرتين الأخيرتين ، حيث يعيش المتفرج لحظات درامية مكثفة ، سواء في مشهد الانقاذ الذي يحدث في ثلاثة مستويات مكانية ، أو في مشهد الصلب ، ففي هذه الفقرات يصعد المسيح الى الصليب ، ونرى « فتاة الجبل » تجري في ياس عبر وادي نهر الفرات ، لكي تحذر بابل من تدميرها الوشيك ، ونشاهد وقائع المذبحة الفرنسية في نفس الوقت الذي تسابق فيه المرأة المعاصرة الزمن لكي تنقذ زوجها البريء من الاعداء ، وقد تم غزل اللقطات بالتوليف التقاطع ، مع تقصير أطوالها ، لكي نشاهد ما نراه حتى اليوم واحدا من أكثر مشاهد الذروة اثارة في تاريخ فن السينما ، وكما تقول الناقدة والمؤرخة « آيريس باوي » ، فإن « التاريخ يبدو كما لو أنه يتدفق كشلال عبر الشاشة » . وينتهي فيلم « التعصب » مثل « مولد أمة » بمونتاج رمزي حيث يتم المزج من حوائط السجن الى مراصم مزهرة ، وتحول مبادئ القتال الى أرض يلهو فيها الأطفال ، ولم يكن غريبا أن المتفرجين المعاصرين لجريفيث ، الذين كان قد أذهلهم التوليف المتداخل في « مولد أمة » ، قد وجدوا صعوبة في فهم المجاز أو الرمز في التوليف المتداخل عند ذروة فيلم « التعصب » ، لأن جريفيث كان من الناحية

السينمائية يسبق زمنه بكثير ، فالتوليف المتداخل في فيلمه السابق « مولد أمة » كان تقليديا على نحو ما (حيث يتم التوليف بين أحداث مختلفة تحدث في زمن واحد) ، لكن جريفيث في « التنعصب » قدم نوعا من المونتاج التجريبي أو « التصويري » ، الذي سوف يتقنه إيژنشتين ومؤلاؤه السوفيت بعد عقد من الزمان ، علاوة على أن الفيلم يحتوى على معالجة شديدة البراعة لكل الأدوات الروائية التي سبق لجريفيث استخدامها من « مغامرات دولي » وحتى « مولد أمة » وبالطبع ، فإن هذا الفيلم يستخدم التوليف لتحقيق التتابع والاستمرارية على نحو ثوري ، ولكنه يحتوى أيضا على لقطات مكبرة جدا ولقطات بانورامية شديدة الاتساع ، وتقنيات مختلفة للانتقال بين اللقطات مثل المزج ، والحدقة الدائرية ، والقناع (الذي استخدمه جريفيث لتحقيق تأثير يشبه الشاشة العريضة في مشاهد المعركة) ، وزوايا التصوير المعبرة دراميا ، وأخيرا حركات الكاميرا على قضبان التي تستيق محاولات « مودنلو » ورفاقه الألمان بعد ثماني سنوات . فمن أجل تحقيق مشهد الانقاذ في ذروة القصة المعاصرة ، يضع جريفيث الكاميرا فوق سيارة متحركة لكي يتابع المطاردة ، مثلما فعل في مشاهد الشغب في « مولد أمة » ، لكن الأهم هو أن جريفيث بنى من أجل « التنعصب » مصعدا عملاقا يتحرك على قضبان ، تقوم فيه الكاميرا بتصوير لقطة عامة بعيدة جدا لمدينة بابل ، ثم تهبط الكاميرا فوق المصعد لتصل الى لقطة قريبة للممثلين بين قطع الديكور ، وهى اللقطة التى تكررت مرات عديدة فى الفيلم ، والتي ما زالت حتى اليوم من أطول اللقطات المتحركة وأكثرها تعقيدا فى السينما الأمريكية .

« التنعصب » : التأثير والنقائص

يعتبر فيلم « التنعصب » أعظم أفلام جريفيث ، بفضل براعته التقنية وإبتكاراته فى اللغة السينمائية . كما أن تناول جريفيث لمشاهد الجموع أو مشاهد المعارك - بقدر تناوله للمشاهد الانسانية الحميمة - قد تجاوز كل إنجازاته السابقة واللاحقة . ولقد أصبح من المعتاد خلال عشر السنوات الأخيرة (خلال الثمانينيات) أن يحصل فيلم «التنعصب» على الكثير من المديح والاطراء ، ليس لقيمته الحقيقية وإنما لأنه مارس تأثيرا قويا على السينمائيين السوفيت ، الذين طوروا واتقنوا تقنيات المونتاج ، علاوة على أن « التنعصب » يعتبر فيلما « نظيفا » بالمقارنة مع « مولد أمة » المثير للجدل ، حتى ان بعض النقاد يحاولون (مخطئين) أن ينظروا الى « التنعصب » على أنه اعتذار عن خطايا الفيلم السابق . ومن الناحية الجمالية الخالصة ، وليس من أجل بنائه فى السرد ، فإن « التنعصب »

يعتبر شيئاً مشابهاً لـ فيل أبيض نادر ، فإن الإبهار فيه ليس شيئاً ينبغي تقليده ، كما أن التوليف المتقاطع المعقد ليس لغة ينبغي استخدامها لتحقيق البلاغة السينمائية ، بل أن هناك أجزاء من الفيلم تسفر عن ظهر من عدم التماسك ، قصة « سانت باتلوميو » تفقد اتجاهاً أحياناً ، كما أن التتابع الدقيق للأحداث في الفقرة البابية يصبح مشوشاً أحياناً ، لكن الأسوأ هو الطريقة المتحمسة التي يبدو فيها جريفيث شديد الرغبة لتوضيح أفكاره ، سواء على مستوى المضمون أو المناوئين الفرعية التي تبدو أحياناً وكأنها تنسم بالثمنج ، كما أن نواياه في اظهار « كيف أدت الكراهية والتعصب عبر العصور الى وأد الحب والتماطف » تبدو وكأنها لا صلة وثيقة بينها وبين مشاهد القصتين البابية ، والحديثة ، بل أن الحقيقة أن جريفيث يبدو كأنه لا يعرف حقاً ماذا يقصد بكلمة « التعصب » ، إلا أنه يستخدمها كصرخة احتجاج ضد الانتقادات التي وجهت إلى « مولد أمة » ، والتعصب في سياق الفيلم نفسه ليس إلا كلمة جامعة مانعة تحتوي على كل أنواع الشر الانساني ، وبالطبع فإنه ليس صعباً على الاطلاق أن يصبح الشر موضوعاً للهجوم عليه وإثارة مشاعر الجماهير ضده على نحو ساذج .

لذلك فإن « التعصب » هو أكثر افلام جريفيث ميلاً إلى تناول الدراما كصراع شديد التبسيط بين النور والظلام ، وهو ما جعل ميل جريفيث للمبالغة المأفوية يظهر في هذا التناول شديد الميلودرامية بين الخير والشر . ومن الحق القول أن هناك الكثير من المناوئين الفرعية الطنانة والرنانة في فيلم « التعصب » قد دفعت فائدة ومؤرخة مثل « آيريس باوي » إلى أن تصف الفيلم بأنه « موعظة ملحمية » . وفي النهاية فإن فيلم « التعصب » برغم عيوبه يعتبر فيلماً ذكياً لا يمكن انكار أهميته وتأثيره الحاسم على شخصيات متباينة ، مثل « سيسلي دي ميل » ، و « إيرنشتين » و « بودوفكين » و « فريتزلانج » و « آبل جانص » ، على الأقل كنتيجة لمكانته في تاريخ السينما . أما إذا نظرنا إليه كعمل فني مستقل ، فإنه يبدو مضجراً مثيراً للبلل والفزع ، كما أنه يبدو شديد الإحاح في أفكاره . وكما يقول المؤرخ السينمائي « جاي ليدا » في مقالته التي كتبها بمناسبة وفاة جريفيث عام ١٩٤٨ ، فإن « التعصب » « مزيج فريد من العظمة والخفة » ، ولكن المخرج « جون دور » يصف الفيلم بكلمات أكثر دقة ، فيقول : (« التعصب » قد نجح كفيلم يعتمد على الإبهار التاريخي ، وعلى التقيد في سرد الأحداث ، لكنه لم ينتج لأخلاقه الشديد في عرض أفكاره) .

لقد كانت (الأفكار) ذات أهمية شديدة الضالة بالنسبة لجمهور (١٩٦٦) ، بينما « التعصب » شديد المبالغة في كل شيء . في طوله وسعيقه وجديته وتجهمه ، ومن سخرية القدر ، فربما يكون الفشل التجاري للفيلم راجعا الى النجاح الهائل للفيلم السابق عليه « مولد أمة » ، فالملايين التي انجرفت بالمواطف المتدفقة في « مولد أمة » كانت تتوقع من جريفيث ان يسير في نفس التيار ، بينما لم تكن الحرارة العاطفية من بين سمات « التعصب » ، لأن جريفيث ضحي بتطوير الشخصيات - ومن ثم يتوحد المتفرج معها وانفعاله بها - من أجل التأكيد على الجانب المبهز في الأحداث التاريخية . علاوة على ذلك ، فقد كانت الولايات المتحدة تستعمل لدخول الحرب في أوروبا عندما كان الفيلم على وشك العرض في سبتمبر عام ١٩١٦ ، وكان المناخ العام هو الاستعداد للحرب . ومرة أخرى فقد كان من سخریات التاريخ أن محاولة جريفيث لرد الهجوم على ما واجهه فيلمه السابق من رقابة وقمع ، قد قوبل برقابة وقمع من نوع آخر ، لأن الناس في كل أنحاء الولايات المتحدة اتهموه بالدعوة للسلام في سياق غير ملائم . على الرغم من الحماس الذي بدا في مشاهد الحرب في الفيلم . وأخيرا وبعد اثنين وعشرين أسبوعا من التوزيع ، تم سحب الفيلم من دور العرض . وأعيد توليفه مرة أخرى في عام ١٩١٩ الى فيلمين منفصلين ، لكن تلك المحاولة من جريفيث لكي يجد مخرجا لازمه المالية لم يكتب لها النجاح . فقد ظل يستد ديونه عن « التعصب » حتى وفاته ١٩٤٨ . (لقد أصبح ديكور بابل الضخم واحدا من معالم هوليوود ، حيث ظل لسنوات طويلة قائما في تقاطع طريقتين بها ، لسبب بسيط وهو أنه لم يكن هناك ما يكفي من المال لتفكيكه ، حتى وجد من يقوم بهذا العمل في أوائل الثلاثينيات) .

جريفيث بعد « التعصب »

لم يكن فشل « التعصب » بآية حال ، سببا في نهاية عمل جريفيث بالسينما ، وربما أعاق استقلاله كمنتج ، وقلل من حماسه كمدع . لكنه استمر في اخراج الأفلام التي بلغ عددها ٢٦ فيلما روائيا بين ١٩١٦ و ١٩٣١ . وينظر معظم النقاد الى هذه الفترة على أنها تمثل تدهورا ملحوظا في انجاز جريفيث . ومن الحق القول ان جريفيث لم يقدم أي ابتداعات كبيرة بعد « التعصب » ، ولكن يمكن الرد على ذلك بأن السينما ذاتها لم يكن امامها الكثير لتقدمه قبل حلول عصر السينما الناطقة . ان ما حدث يبدو كما لو أن جريفيث قد فقد مذاقه الخاص بين الاذواق السائدة آنفرتة ما بعد الحرب ، ولهذا فقد أيضاً سحره تجاه الجماهير . وعلى الرغم من أن فشل « التعصب » قد أقنعه بضرورة الاذعان لمتطلبات

الجماهير وأذواقها ، فانه قد واجه صعوبة متزايدة في تحقيق ذلك بعد عام ١٩١٧ ، وكان هذا راجعا في جانب منه الى التفورات الاجتماعية السريعة ، فلقد أحدث التصنيع والتحديث والدخول في الحرب انقلابا في القيم الأمريكية التقليدية وأنواع الذوق السائدة ، وبدأ كما لو أن « فضائل القرن التاسع عشر - مثل الأخلاقية والمثالية والنقاء ، كما تجسدت في عائلة « كامرون » في « مولد أمة » - قد تراجعت أمام زحف معايير الثروة والمتعة لفترة ما بعد الحرب ، التي سقطت فيها الأوهام التقليدية ، وأن حقائق كانت شديدة الأهمية في ملاحسم جريفيث السينمائية ، مثل رومانسية الحياة في الطبيعة ، قد تم استبدال الزعرة المدنية الساخرة الأكثر تعقيدا بها عند مغربين ، مثل « سيسل دي ميل » و«ونست لوبيتش » ، الذين تميزوا بزعة لا أخلاقية جادة ، كان من المستحيل أن يقبلها مغرب - مثل جريفيث - لم يسمح أبدا للشعاق في أفلامه أن يتبادلوا القبلات على الشاشة . لقد استمر جريفيث في إخراج أفلام مهمة ، مثل عمله الكبير « براعم متكسرة » ، ولكن معظم أفلامه الروائية في فترة ما بعد الحرب كانت أما تقليدية أو عفى عليها الزمن . لقد كانت السينما قد دخلت عصر موسيقى الجاز بينما كان جريفيث ما يزال يعيش في شفق القرن التاسع عشر .

ولأن جريفيث فنان كبير ، فإن أخفاقاته العظيمة تكتسب أهمية مثل نجاحاته ، لهذا فإن هذه الاخفاقات تستحق أن نذكرها الآن على نحو مختصر ، فقبل أن يظهر بالفعل السقوط التجاري لفيلم « التنصب » ، كان جريفيث قد تلقى دعوة من الحكومة البريطانية ، لكي يصنع فيلما دعائيا عن المجهود الحربي ضد ألمانيا وأقناع أمريكا بالدخول في الحرب ، (وهو ما حدث بالفعل بعد فترة وجيزة من وصول جريفيث الى إنجلترا) . لكن الفيلم الذي كان من المخطط له أن يكون جريدة سينمائية طويلة يتم تمويلها من الحكومة البريطانية ، قد أصبح فيلما يحمل اسم « قلب العالم » (١٩١٨) ، والذي تم انتاجه بشكل شخصي ، ويدور عن ملحمة تدعو للحرب ضد ألمانيا ، تم تصويرها في فرنسا وإنجلترا ، لتحكي آثار الاحتلال الألماني لمدينة فرنسية صغيرة . لقد كان هذا الفيلم يحاكي « مولد أمة » في مشاهدته الحربية ، ولذلك فانه قد حقق نجاحا جماهيريا هائلا داخل أمريكا خلال فترة الحرب ، على الرغم من أنه افتقد التماسك والتركيز اللذين تميز بهما « مولد أمة » . قام جريفيث أيضا خلال اقامته في إنجلترا بإخراج فيلم آخر يحمل اسم « الحب الكبير » ، الذي يدعو الى القيم الأخلاقية ، من خلال تأكيده على « إعادة الحيوية الى المجتمع البريطاني من خلال انجازاته في الحرب » ، كما ذكرت اعلانات الدعاية عن الفيلم .

ان هذا الفيلم الروائي - الذى لم تصلنا منه أية نسخة - قد تم انتاجه بواسطة شركة « باراماونت آرت كراشت » التى كان يملكها « أدولف زوكور » ، والتى قبلت أن تصبح الموزع الأمريكى لفيلم « قلب العالم » ، فقبل رحيل جريفيث الى انجلترا ، كان قد وقع عقدا مع « زوكور » لاجراج ستة أفلام ، والاشراف على انتاج عدة أفلام أخرى ، وقد كان هذا قرارا حكيما من جريفيث؛ لأن شركة « تراينجل » التى كان شريكا فيها كانت على وشك الافلاس ، بسبب سوء الإدارة ومنافسة الشركات الأخرى ، التى كانت شركة « زوكور » من بينها . لم يكتب لأفلام جريفيث الانجليزية النجاح النقدى ، ففيلم مثل « قلب العالم » على نحو خاص يبدو اليوم شديد السذاجة فى تنميته لكل الألمان على أنهم وحوش ، على أن ذلك قد وجد بالطبع استجابة جماهيرية فى تلك الفترة ، وبعد أن عاد جريفيث الى هوليوود قام بإخراج خمسة أفلام روائية لشركة « زوكور » بين (١٩١٧) و (١٩١٩) ، وهى افلام « سموزى ذات القلب الوفى » و « القصة العاطفية فى الوادى السميد » و « أعظم شئ فى الحياة » و « الفتاة التى ظلت فى المنزل » و « الأيام الباعرة » ، (وهذا الفيلم الأخير هو فيلم « الويسترن » الوحيد الذى أخرجه، وهو أيضا الوحيد الذى وصل إلينا من هذه الأفلام ، وقد كانت كل هذه الأفلام (ما عدا الفيلم الأخير) أفلاما عتيقة الطراز ، تلود حول قصص عاطفية لاثير أقبال الجماهير . فى الفترة التالية وقع جريفيث عقدا مع شركة « فيرست ناشيونال » لاجراج ثلاثة أفلام تجارية سريضة ، لكى يستطيع تدبير المال اللازم لتمويل مشروعه الجديد ، لبناء استوديو مستقل فى ضيعة كبيرة كان قد اشتراها بالقرب من « مارمارونيك » فى نيويورك ، حيث كان يأمل فى أن يصبح منتجا مستقلا . وطبقا لما يرويه واحد ممن كتبوا سيرة جريفيث ، فإن شركة « فيرست ناشيونال » لم تكن تهتم إلا بأن تحمل هذه الأفلام اسم جريفيث ، بينما يقوم بالإخراج مساعده . وهو الأمر الذى يبدو أنه اضطر لقبوله . كانت هذه الأفلام هى « السؤال الأعظم » (١٩١٩) ، وهو ميلودراما عن النزعة الروحية ، و « الرقص المحبوب » (١٩٢٠) و « زهرة الحب » (١٩٢٠) اللذان كانا يدوران حول مغامرات غريبة فى بحار الجنوب ، ولم يكن أى من هذه الأفلام يحمل طابعا مميزا يضيف شيئا لشهرة « الفنان العظيم » ، أو « الأستاذ » ، كما كانت صفحات تلك الأيام تطلق على جريفيث ، لكنه استطاع بين إخراجيه للفيلمين الأولين أن ينتج على نحو مستقل فيلمه « براعم متكسرة » ، الذى كان آخر أفلامه العظيمة وأول نجاحاته التجارية منذ « مولد أمة » .

يعتمد فيلم « براعم متكسرة » على قصة باسم « الصيني والطفلة » من تأليف « توماس يروك » ، والتي تدور حول طفلة مشردة تعيش في أحياء لندن الفقيرة ، وتلقى معاملة وحشية على يد أبيها ، لكنها تجد ملاذاً في قصة حبها البقي مع شاب صيني رقيق (هنا يتماطف جريفث « مع الصيني الصيني » في فترة سادت فيها نزعة ضد الآسيويين ، أو ما يسمى « الحطر الأصفر » داخل أمريكا ، وهو ما أثار استغراب النقاد الذين كانوا يميلون لإصدار أحكام قاطعة بأنه ليس إلا عنصرياً ، وفي الحقيقة أن الوثائق التاريخية تشير إلى أن جريفث قد لاقى صعوبات كثيرة في إنتاج وتوزيع الفيلم ، الذي لم يصادف سوى نفس الجمهور ، ولم يتبع طريقة هوليوود في تلميع الشخصيات ، بتصوير أبناء الشرق على أنهم أوغاد لا رجاء فيهم ، ومن الواضح أن جريفث كان من نوع الرجال الذين يتخلون على الأقل بالتعلم من أخطائهم) .

وعندما يعلم الأب بهذه العلاقة ، يضرب الطفلة حتى تموت فيقتله انصبي الصيني وينتحر . وقد قام جريفث بتصوير الفيلم كله داخل الاستوديو في ثمانية عشر يوماً (بالطبع فإن العديد من البروفات قد سبقَت التصوير) ، واستخدم جدولاً صارماً الذي كان - طبقاً لرواية ليليان جيش - من الدقة بحيث أنه لم يعد تصوير لقطة مرتين ، بالإضافة إلى أن ٢٠٠ قدم فقط من اللقطات التي تم تصويرها لم تستخدم في المونتاج (كانت النسبة بين المادة المصورة والمادة المستخدمة في المونتاج في الفيلم العادي تبلغ ١٥ إلى ١ في عام ١٩١٥ وهي اليوم تبلغ ١٠ إلى ١) ، ومع ذلك فإن « براعم متكسرة » لا يبدو فيلماً تم صنعه على عجل ، بل أنه يحتوي على كثير من مميزات أسلوب جريفث شديد الثراء والإيحاء ، ويصرف النظر عن بعض اللمسات المبالغة في العاطفية (مثل محاولات الفتاة البائسة لأن تصطنع ابتسامة بأن تقوم بشد زوايا فمها بأصابعها) ، فإن الفيلم ينجح بالفعل في الإيحاء بالمشاعر الرقيقة الفياضة ، ولعله أكثر الأفلام جريفث اقتراباً من تجسيد ذوقه الفيكثوري ، في صياغة درامية ملائمة ومتناسكة ، لكن الأكثر أهمية من بنائه الدرامي هو ذلك الجو العام للفيلم الذي يوحى بجو أحلام اليقظة ، والذي ظهر واضحاً في طريقة جريفث الخاصة في استخدام الميزانسين ، فقد استمد جريفث المحيط العام للفيلم من سلسلة من اللوحات المائية للفنان الإنجليزي « جورج بيكر » عن ضاحية « لايم هاوس » ، التي تمثل الحي الصيني من مدينة لندن . لكن كلا من التصوير والأداء في الفيلم ينتمى إلى الأسلوب الأوروبي الغامض ، ربما بسبب أسلوب « هنريك سبارتوف » - مساعد التصوير الجديده لويل بيتزر والذي كان المصور الخاص للنجمة ليليان جيش -

والذي كان يتميز باستخدام الجودة العالية ، والتصوير ذي الطابع « التائيي » . (سوف يقوم سارتوف فيما بعد كمساعد تصوير لبيتزر بصوير العديد من الأفلام المهمة لجريفيث مثل « الطريق المتجه شرقا » (١٩٢٠) ، و « الوردة البيضاء » (١٩٢٣) ، ليصبح مديرا للتصوير في أفلام « شارع الاحلام » (١٩٢١) و « يعانى العاصفة » (١٩٢٢) وأفلام أخرى مثل « ليلة مثيرة » (١٩٢٢) و « أمريكا » (١٩٢٤) ، و « ليست الحياة رائعة » (١٩٢٤) ، ليلتحق بعدها مع ليليان جيش بشركة « م . ج . م » ، حيث قام بتصوير فيلم « الخطاب القرمزي » (١٩٢٦) وأفلام أخرى . لقد نجح جريفيث مع مصوريه في فيلم « براعم متكسرة » ، في أن يصنع من أجواء لندن ، التي يخيم عليها الضباب والدخان الكثيف بالمقارنة مع رقة غرفة الصبي ، نوعا من الميزانسين الذي سوف يؤثر كثيرا في موجة أفلام « مسرح الجيب » التي سوف تنتجها ألمانيا خلال العشرينيات ، كما سوف نرى في الفصل الرابع .

ومن أجل تحقيق مزيد من الزاء البصري ، قام جريفيث عند عرض الفيلم في مايو (١٩١٩) بصيغه بألوان الباستيل الناعم ، بل أن شاشة العرض نفسها تم تلوينها بالوان مماثلة ، ولقد حقق الفيلم بشكل غير متوقع نجاحا تجاريا مذهلا ، فعلى حين بلغت تكاليفه المتواضعة ٩٠ ألف دولار ، حصد أرباحا تصل الى مليون دولار ، بالإضافة الى نجاحه النقدي الذي حدا بأحد النقاد أن يكتب عن جريفيث أنه « تجاوز كثيرا امكانات الكلمة المكتوبة واللغة المنطوقة » ، بينما منح نقاد آخرون « الأستاذ » لقباً جديداً هو « شكسبير الشاشة » . لقد استحق جريفيث بالفعل هذا المديح ، لأن « براعم متكسرة » هو من أكثر الافلام جريفيث اكتمالا ، كما أنه من أكثرها شخصية وشاعرية . وهناك بعض الدلائل على أن أهم ما جذب الجمهور المعاصر لهذا الفيلم هو نزعة الحنين الى الماضي ، وأيا ما كان هذا واضحا في ذهن جريفيث أم لا ، الا أن الاحتفاء النقدي قد زاده إقتناعا أكثر من أى وقت مضى بأنه عبقرى بطبيعته لا يمكن أن يقدم شيئا خاطئا على الشاشة .

تم توزيع فيلم « براعم متكسرة » من خلال شركة « الفنانين المتحدين » « يونيتيد آرتستس » ، وهي شركة للإنتاج والتوزيع أسسها جريفيث بالاشتراك مع شاول شابلين ، وماي بيكلورد ، ودوجلاس فيربانكس في ربيع عام (١٩١٩) . كما أتاح النجاح التجارى للفيلم لجريفيث أن يستكمل مبيعات الاستوديو الخاص به في « مايا رونيك » ، حيث كان مشروعه الأول اقتباسا عن المسرحية الفكتورية « الطريق المتجه شرقا » ،

التي تدور حول الاغواء والخيانة ، والتي كان جريفث قد دفع لشراء حقوق انتاجها مبلغ ١٧٥ ألف دولار . وفي هذا الفيلم يعود جريفث الى التوافق بين المزاج العاطفي للأسلوب ومادة القصة ذاتها ، ليصنع ميلودراما مثيرة ومقنعة ، لاحتوائها على قدر كبير من الحيوية السينمائية غير المتوقعة ، كما أنها تنتهي بمشهد الانقاذ في اللحظة الاخيرة الذي يتمتع بحرفية عالية في التوليف ، تضارع أفضل ما قدمه جريفث في هذا المجال خلال العقد الثاني من القرن ، فيعد مطاردة مضنية خلال عاصفة ثلجية عاتية ، تنهار البطة على كتلة الثلج العائمة والمتحركة بسرعة عبر النهر في اتجاه شلالات منحجرة ، (وقد استخدم جريفث لهذا الغرض لقطات أرشيفية لشلالات تياجرا) ، وفجأة يظهر البطل وسط ضباب العاصفة ، ويقفز عبر التيار من فوق كتلة ثلج الى أخرى ، وأخيرا ينجح في انقاذ البطة عندما تكون على وشك السقوط من أعلى الشلال ، وهو المشهد الذي يبدو على الأرجح أنه قد ترك تأثيرا كبيرا في مشهد مماثل عند نهاية فيلم « الأم » (١٩٢٦) لبودفكين . ولقد قابل الجمهور - علاوة على بعض النقاد - الفيلم بحماس بالغ ، وكان هو آخر نجاحات جريفث الجماهيرية الكبيرة ، وفي الحقيقة فإن الفيلم قد عاد بأرباح بلغت أربعة ونصف مليون دولار ، وهو رقم لم يتحقق منه « مولد أمة » . (بسبب بعض الكتابات النقدية التي انتقدت الفيلم أعاد جريفث توليفه عدة مرات ، حتى وصل الى نسخة عام (١٩٣٦) الناطقة بموسيقى تصويرية ، والتي حُذف منها ربع الفيلم الأصلي) .

الأسول

أخذ جريفث نصيبه من أرباح فيلمه ليضعها كاستثمارات في استوديوهات « مامارونيك » ، لكنه كان يعلم بأن عصر الانتاج المستقل كان على وشك نهايته ، وهناك من الدلائل ما يشير الى أنه بدأ في النظر الى صناعة الأفلام كنشاط صناعي وتجاري أكثر من كونها نشاطا فنيا ، وهو الاقتناع الذي أكدته أفلامه الجديدة ، ففي فيلم « شارع الأحلام » (١٩٢٢) تبدو محاولة مشوهة لاعادة خلق الجو الشعاعي والضبابي الذي سبق له تحقيقه على نحو رائع في « براعم متكسرة » ، (لكن الفيلم لا يخلو من بعض النزعات التجريبية لاحتوائه على عدة أغنيات تم تسجيلها - بقدر قليل من النجاح - بألة « الفوتوكينما » بنظام تسجيل الصوت على أسطوانة ، كما أن الفيلم يتضمن مقدمة تصور جريفث نفسه وهو يتحدث على الشاشة - بصوت غير واضح تماما - عن تطور الصور المتحركة ») .

كان غينيه التالى « يتامى المصافى » (١٩٢١) محاولة لصنع فيلم تاريخي مبهر يستثمر الموجة الجديدة التى بدأها فيلم « هدام دى بارى » - أو « الالام » (١٩١٩) لاؤست لوييتشى ، وذلك بالخلط بين ميلودراما فيكتورية عتيقة الطراز على خلفية الثورة الفرنسية . تكلف هذا الفيلم الذى أنتج فى « مامارونيك » كثيرا من الأموال ، وعلى الرغم من نجاحه النقدي الا أنه تسبب فى خسارة مالية كبيرة ، بدت كأنها النهاية لحلم جريفيث للانتاج المستقل . وفى محاولة لتعويض خسارته ، قام بصنع فيلمين تجاريين بنظام الانتاج السريع هما « كيله مشرة » (١٩٢٢) . الذى يدور عن قصة بيت مسكون بالأشباح ، وفيلم « الوردة البيضاء » (١٩٢٣) الذى يدور عن قصة تقليدية للعالم الجميل الغريب فى أقصى الجنوب الأمريكى ، لكن الفيلمين فشلا تجاريا مما جعل أزمة جريفيث المالية أكثر عمقا .

بدأ جريفيث عندها يعلم بانقاذ شركته ، بصنع أفلام تحاكى النجاح غير المعتاد لفيلم « مولد أمة » ، وعادت الى ذاكرته قصته « الحرب » التى سبقت له كتابتها قبل سنوات طويلة من رؤيته لأى فيلم ، والتى تدور عن دواما الثورة الأمريكية ، ليقرر أن يصنع عنها فيلما ملحميا . وهكذا خرج الى الوجود بعد تكاليف باهظة فيلم « أمريكا » (١٩٢٤) ، الذى حقق نجاحا فى الإيهال التاويقي ، فمشاهد المصارك الضخمة يمكن أن تضارع مشاهد مماثلة سبق لجريفيث اخراجها ، لكن النص الذى يفتقر الى الذكاء والبراعة ، بالإضافة الى النزعة المبالغ فى الوطنية ، قد جعل الفيلم عملا متحفيا ، جميلا وباردا ، حتى بالنسبة لجمهور تلك الأيام . وهكذا حقق الفيلم خسارة مالية فادحة ، وانهارت استوديوهات « مامارونيك » . لقد أفل عصر جريفيث كمنتج ، كما أن شركة « الفنانين المتحدين » قلصت دوزة فى انتاج واخراج المزيد من الأفلام ، لهذا قام جريفيث فى صيف (١٩٢٤) بالرحيل الى المانيا ، حيث صنع فيلم « أليست الحياة رائعة » ، الذى كان فيلمه الأخير كمنتج مستقل فى شركة « الفنانين المتحدين » . يدور الفيلم حول أحداث معاصرة تحدث فى مواقع حقيقية ، لهذا فان الفيلم يبدو أقرب الى التسجيلية ، فى تصويره للخراب الذى حل على الطبقة المتوسطة الألمانية بسبب التضخم الاقتصادى فى أعقاب الحرب . ومن المعتقد أنه قد ترك تأثيرا على فيلم « بايسمت » : « شارع بلا أفراح » ، الذى أنتج فى المانيا فى العام التالى ، بل ربما أيضا على « السينما الواقعية الجديدة » التى ولدت فى إيطاليا فى أعقاب الحرب الثانية ، وإن جزئا من تميز الفيلم ينبع بالتأكيد من أن جريفيث قد قام - قبل رحيله عن أمريكا - بالتوقيع سرا مع شركة (باراماونت - لاسكى) -

لاخراج ثلاثة أفلام سريعة ، في محاولة لاقتاذ نفسه من الإفلاس . لذلك فقد كان يستولى عليه الشعور بأن فيلم « ليست الحياة رائعة » سوف يكون مشروعه المستقل الأخير .

ولقد كانت تلك هي الحقيقة للأسف، فلم يصنع بعده فيلما مستقلا يحمل بصمته الا الفيلم الذى لم ينل استحسانا كبيرا « الصراع » (١٩٣١) . كان سيسيل دى ميل المخرج الأول في شركة « زوكور » قد ترك العمل بالشركة في هذا العام ، فوجد زوكور نفسه مضطرا لتعاقد مع جريفيث ، وهو ما كان يعنى بالنسبة له أن تلك هي المرة الأولى منذ الأيام الخوالي في « بيوجراف » التى كان فيها جريفيث عاجزا عن اختيار مادة أفلامه ، وهو ما ولد بداخله شعورا بالفتور واللامبالاة ، هو الذى سوف يقوده الى نهايته المأساوية . وفى استوديوهات « باراماونت » فى نيويورك صنع حلقتين عن قصتين : « الفيلدز » : « سالى فتاة نشابة الخشب » (١٩٢٥) و « فتاة دويال » (١٩٢٦) ، والفيلم الخيالى المبهر « أحزان الشيطان » (١٩٢٦) . وهى الأفلام التى كان من المفترض أن يقوم دى ميل باخراجها ، لكن ما صنعه جريفيث بها أدى الى نتيجة باهتة ، حتى ان باراماونت لم تجدد عقدما معه عندما انتهى فى أواخر (١٩٢٦) ، عندئذ قام الرئيس الجديد لشركة « الفنانين المتحديين » « جوزيف شينك » (١٨٧٨ - ١٩٦١) بمرضى وظيفة على جريفيث لاجراخ أفلام لشركته الخاصة التى يمتلكها ، فى مقابل أن يبيع له جريفيث حق التصرف فى حصته فى التصويت على القرارات داخل مجلس ادارة شركة « الفنانين المتحديين » ، (وهى صفة شديدة الخبث تشبه ما قام به اديسون عندما سرق عرض « الفيتاجراف » من شركة « توماس أرما ») ، ولقد اضطر جريفيث للقبول بسبب المنحى الذى كان يهبط بسرعة فى حياته الفنية .

قام جريفيث فى شركة « شينك » - التى كانت تدعى « آرت سينما » - بصنع ثلاثة أفلام متواضعة : « أحلام الحب » (١٩٢٨) ، وهى ميلودراما ايطالية تدور فى العصور الوسطى مقتبسة عن ملحمة « باولو وفرانثيسكا » ، و « صراع الأجناس » (١٩٢٨ - ١٩٢) ، الذى كان إعادة تفتقد خفة الظل والمرح للكوميديا التهريجية القديمة التى سبق له اخراجها من قبل ، هذه المرة مع اضافة موسيقى على شريط صوتى متزامن ، و « سيلف ألزيف » (١٩٢٩) ، وهو قصة رومانسية عن حياة النساء، قدم لها جريفيث نسخة صامتة وأخرى ناطقة، وقامت ببطولته فتاة الاغراء « لويى فيليز » ، التى لم تكن ملائمة للدور على الاطلاق . وكان شينك على أهبة الاستعداد لكى يفصل جريفيث ، (الذى كان بدوره

قد غرق في المشاكل وأضاف لها مشكلة ادمان الخمر) ، لكن جريفيث اقترح أن يقوم بإخراج فيلم ناطق عن حياة ابراهيم لنكولن ، وهنا بدأ السحر الخفي القديم لفيلم « مولد أمة » يمارس دورا لمصلحة جريفيث . فقد قبل « شينك » المشروع ، وهكذا خرج الى الوجود فيلم « ابراهيم لنكولن » (١٩٣٠) عن سيناريو للشاعر الأمريكي « سستيغن فنسنت بينيت » ، لكن الفيلم لم يكن الا ظلا باهتا لملمعة جريفيث العظيمة عن الحرب الأهلية ، فمشاهد الحرب وحتى مشهد الاغتيال تبدو وقد فقدت حيويتها عند مقارنتها بالمشاهد الماثلة في « مولد أمة » ، ربما بسبب ميزانية الانتاج شديدة التواضع ، كما كان « ابراهيم لنكولن » مثل العديد من الأفلام الناطقة المبكرة ، يميل الى البلادة والتخشب في عناصره البصرية ، ولكن جريفيث كان ما يزال يحتفظ بقدر كبير من الذكاء والاحترام ، في تلك الأيام التي شهدت الانتقال من السينما الصامتة الى السينما الناطقة ، لذلك فإن العديد من الصحف السينمائية واسعة الانتشار قد قامت باختياره عام (١٩٣٠) ليكون « أحسن المخرجين في هذا العام » ، كما جاء الفيلم نفسه في قائمة أحسن عشرة أفلام عن عام (١٩٣٠) .

كان جريفيث يعلم بأن يصنع فيلما واحدا يعيد له الاعتبار في الوسط السينمائي ، لكنه كان يعلم أن شينك لن يساعده في ذلك أبدا ، لذلك ترك شركة « آوت سينما » ، وأخذ قرضا من البنك بحوالى ٢٠٠ ألف دولار ، لانتاج ما تمنى أن يكون أول أفلامه الناطقة العظيمة . عن رواية زولا « مدمن الخمر » التي كتبت له السيناريو « انيتالوس » ، وحصل اسم « الصراع » (١٩٣١) ، لكنه للأسف كان آخر أفلامه ٠٠ لقد كانت ميزانيته هزيلة ، مما اضطر جريفيث لتصويره بأسلوب شبه تسجيلي في مدينة نيويورك وحولها ، مما أدى الى فشل الفيلم جماهيريا ونقديا . ومع أن الفيلم كان مثل أفلام جريفيث الأخرى يتميز بحس بصرى ، بالإضافة الى أن شريط الصوت فيه كان أفضل كثيرا من النوعية السائدة آنذاك ، فإن الفيلم من الناحية الدرامية كان عتيق الطراز ، وبعد أن عرض الفيلم في يناير (١٩٣٢) تم مسحه نهائيا بعد أسبوع من العرض ، ففي حفل الافتتاح خرج الجمهور من الصالة ، كما أن النقاد قد تناولوه بسخرية ، على الرغم من أن البعض يعتبره اليوم الأفضل كثيرا من فيلمه السابق « ابراهيم لنكولن » . لقد أصبح « شكسبير الشاشة » بعد ستة عشر عاما من « مولد أمة » شخصية تثير للسخرية ، وهو ما اضطر جريفيث بقدر كبير من الإذلال الى أن يتقاعد ويتوقف عن العمل في الصناعة التي ساعد في خلقها أكثر من أى شخص آخر خلال تاريخها القصير ، وعاش بقية حياته حياة متواضعة على عائلة سنوى من وديعة كان اشتراها في أيام

«الرخاء» ، إلا أنه كان كثيرا ما يحضر عروضاً نقدية لأفلامه القديمة ، واحتفالات تكريم تقام على شرفه . وتوفي جريفيث فى لوس أنجليس عام (١٩٤٨) ، بعد خمسة شهور فقط من وفاة « سرجى ايزنشتين » فى موسكو . ورثى العالم كله جريفيث على أنه « الرجل الذى اخترع السينما » ومن الغريب أن الرثاء الأكثر حرارة جاء من هؤلاء الذين رفضوا أن يعطوه فرصة للعمل خلال السنوات الست عشرة السابقة .

اهمية جريفيث

لقد ظل جريفيث حتى نهاية حياته الفنية ، كما كان فى بدايتها ، شخصا متناقضا مثيرا للجدل ، وباستعارة عبارات « جاى ليدا » فى وصف « التمصب » ، فان عقلمة الرجل وتفاهته كانتا ممتزجتين على نحو شديد التقيد ، فقد كان فى إبداعاته العظيمة فى السرد السينمائي شديد الوفاء لتقنيات الرواية والميلودراما التى تنتمى للقرن التاسع عشر ، ولكنه كان أيضا يؤمن بنفس الرؤية شديدة التبسيط والسذاجة تجاه العالم كما تقدمها الميلودراما ، مما ألحق بفسه ضررا بالغا . فقد كتب سرجى ايزنشتين مقالة شهيرة بعنوان «ديكتز وجريفيث والسينما اليوم» ، يشير فيها الى أن اللجوء الدائم عند جريفيث للتوليف المتوازى كان تعبيرا عن رؤيته الثنائية للتجربة الانسانية ، واتى تختزل فيها الحرب الأهلية ، أو حتى عشرون قرنا من التاريخ الانسانى ، الى صراع ميلودرامى بين قوى الخير والشر . لم يكن اذن جريفيث من الناحية الدرامية «شكسبير الشائسة» ، لكنه كان بحق أعظم عبقري سينمائية فى التاريخ لأنه اكتشف (أحيانا فى أعمال الآخرين) اللغة السردية للسينما وطورها كما نعرفها حتى اليوم ، وفى الحقيقة فإن الطريقة التى كان ينظر بها الى البناء السينمائي ما تزال فى الجانب الأعظم منها هى الطريقة التى نرى بها السينما حتى اليوم .

لقد كانت عبقريته فى جوهرها نابعة من الحدس والموهبة ، وليس من القدرة على النقد والتحليل ، وعندما بدأت أيام المجلس والابتكار فى الأفول ، ولم يعد لهما دور جوهرى فى صناعة الأفلام ، وجد جريفيث نفسه بعيدا عن الأنظار ، لأن دوره لم يكن ملائما لفترة ما بعد الحرب . ومما زاده من سوء الحظ ، فان الاحتفاء الضخم الذى أعقب « مولد أمة » ، واستمر طوال العشرينيات ، قد خلق بداخله نوعا من تضخم الذات ، أدى به الى أن يفقد قدرته تماما على التقييم الصحيح للأشياء ، فعلمنا

بدأ يؤمن بنفسه على أنه النبي والفيلسوف لفن السينما ، توقف عن أن يصبح الفنان الرائد لهذا الفن . وربما لأنه حقق الكثير في وقت قصير ، وبامكانات العصر المحدودة ، فإنه لم يجد الوقت الكافي لكي يعيد النظر في نقائص أعماله أو شخصيته أيا كانت درجة خطورتها ، فلم يكن يعنى شيئا عند هذا الفنان - الذي حقق معظم انجازاته من خلال ايمانه برؤية القرن التاسع عشر - أن يحاول أن يتجاوز عيوبه في الرؤية أو التقييم أو الذوق ، لكنه مع ذلك أصبح واحدا من أعظم فناني القرن العشرين .

السينما الألمانية في حقبة «فايمار»

(١٩١٩ - ١٩٢٩)

فترة ما قبل الحرب

قبل الحرب العالمية الأولى ، لم تكن السينما الألمانية على نفس الدرجة من التطور الذي حققته السينما في فرنسا وإنجلترا والولايات المتحدة . وعلى الرغم من أن الأخوة « سكلاتنوفسكي » قد قاموا بمرض بعض الأفلام البدائية بألة العرض « بيوسكوب » في حديقة الشبستان ببرلين في نوفمبر (١٨٩٥) ، في نفس الوقت تقريبا الذي ظهرت فيه آلة عرض لومير ، فإن صناعة السينما الألمانية فشلت على نحو ما في النمو خلال السنوات الخمس عشرة التالية . لقد كان أهم الأسباب في ذلك هو أن السينما في ألمانيا - أكثر من أي بلد آخر في الغرب - كانت ملأى ثقافيا للأميين والهامشين والعاطلين ، لهذا فإن القليلين جدا من المثقفين الألمان نظروا إلى الأفلام أو إلى صناعة السينما على نحو جاد خلال تلك السنوات ، وكانت أغلب الأفلام ، التي تعرض في الحيام أو الدكاكين ، اما مستوردة من البلاد الأخرى أو تم إنتاجها في ألمانيا على يد بعض فنائي الفرقة بشكل بدائي متعجل ، ويمكن القول أن معظم هذه الأفلام كان ساذجا من الناحية التقنية ، بالإضافة إلى أن بعضها كان من النوع البورتوجرافي الماضح .

كان الاستثناء الوحيد لذلك هو أعمال « أوسكار ميسستر » (١٨٦٦ - ١٩٤٣) ، المخترع الذي قام باختراع حركة « الصليب المائل » في آلة العرض (كما سبق الذكر في الفصل الأول) . قام « ميستر » في عام (١٨٩٧) بتأسيس استوديو صغير في شارع « فريدريش »

ببرلين . وبدأ فى انتاج المسات من أفلام التسلية القصيرة والنقطات النسيجية . وكان انتاجه بشكل عام يتميز بالجودة الفنية والتقنية . فقد استخدم **النقطات القريبة** مبكرا فى عام (١٩٠٣) . كما أنه كان واحدا من أوائل مخرجى السينما فى العالم الذى يستخدم **الأصصا الصناعية** . كما قام بتجريب الصوت المتزامن باستخدام **الفونوجراف** . بالإضافة الى انتاجه أفلاما عن مسرحيات تقليدية بين عامى (١٩٠٤ و ١٩٠٨) . ظهر فيها بعض الممثلين المشهورين ، مما ساهم فى رفع مستوى المضمون فى السينما الألمانية . وفى عام (١٩٠٩) تعاون مع « **اندرياس هوفر** » فى انتاج أفلام **روائية طويلة** قام بإخراجها « **كارل فريوليش** » ، وكرس معظم جهده لهذا النوع من الأفلام ، حتى عام (١٩١٧) ، الى أن أصبحت شركته والعديد من الشركات الألمانية الأخرى فى قبضة الحكومة الجديدة ، التى قامت بإنشاء شركة « **أوفا** » لتمويل صناعة الأفلام ، بفرض السيطرة على صناعة السينما . وإن الأهمية التاريخية الرئيسية فى الأفلام « **ميستر** » **الروائية** هى أنها أتاحت الفرصة لبداية عمل ممثلين مثل « **هينى بونتن** » و « **ايميل جانتجس** » و « **ليل داجوفر** » و « **كونراد فايت** » ، الذين أصبحوا خلال العشرينيات من نجوم السينما المشهورين .

بدأ تطور آخر أكثر أهمية ، حوالى عام (١٩١٠) ، كنتيجة للنجاح الكبير الذى حققته حركة « **الأفلام الفن** » الفرنسية ، فان عددا من فنانى المسرح الألمان من المخرجين والممثلين والمؤلفين بدؤوا فى الاهتمام لأول مرة بفن السينما ، فظهرت فى عام ١٩١٢ أول « **أفلام المؤلفين** » - وهى المعادلات الألمانية لأفلام الفن الفرنسية - التى حققها **مخرج المسرح** « **ماكس ماله** » (١٨٨٤ - ٩) . كان هذا الفيلم اقتباسا بليدا كما هو متوقع عن المسرحية الشهيرة « **الأخو** » للمؤلف « **بول لينداو** » ، عن الشخصية المزدوجة لحام من برلين - قام بالدور المثل الإنسانى الشهير « **ألبرت بازو مان** » (١٨٦٧ - ١٩٥٢) . وفى العام التالى قام **المخرج المسرحى العفيسم** « **ماكس واينهات** » (١٨٧٣ - ١٩٤٣) . بتصوير قصص سينمائية مقتبسة عن مسرحيات « **ليلة فى فينسيا** » و « **جزيرة الموتى** » ، كما قام الشاعر والمؤلف المسرحى « **هوجو فون هوفمشتال** » بكتابة المسرحية - الحلم - التى تحمل اسم « **الفتاة الغريبة** » ، **والذى كان أول الأفلام الروائية الألمانية المهمة التى تعبر عن موضوع يدور عن قوى خفية** . وهكذا ، فان تدفق الأدباء وفنانى المسرح فى صناعة السينما الألمانية قد أثر بشكل جدى على رفع مستوى النظرة الاجتماعية لها ، ولكنه كان ذا أثر سلبي ب . كما حدث فى فرنسا - فى تعطيل تطور اللغة السردية السينمائية الحقيقية ، لأنها ظلت مقيدة بتقاليد السرد فى المسرح .

كان أول الأفلام الألمانية في فترة ما بعد الحرب التي يحطم هذه التقاليد المسرحية هو فيلم « طالب من براغ » ، الذي أخرجه المخرج الدانمركي « شتيلان راي » ، في عام (١٩١٢) ، والذي قام بتصويره المصور صاحب الابداعات الرائدة في الاضائة « جويدو سيبيير » (١٨٧٩ - ١٩٥٠) وقام ببطولته الممثل السابق في مسرح « راينهارت » ، « بول فيجينر » (١٨٧٤ - ١٩٤٨) ، يدور الفيلم حول تنويعات عديدة تم مزجها معاً لاسطورة فاوست ، كما جاءت في أعمال « لهوفمان » ، و « ادجار آلان بو » و « أوسكار وايلد » ، فيحكى قصة طالب شاب يقوم ببيع صورته في المرأة - والتي تعادل روحه - الى ساحر يقوم باستغلال الصورة ، لتصبح تجسيدا للنصف الآخر الشرير من شخصية الطالب ، واستخدامها لأغراض القتل ، وقد تم تصوير الجزء الأكبر من الفيلم في « براغ » ، وتميز بإضافة موحية وبقدرة على تصوير عالم الأحلام والأوهام علاوة على أداء « فيجينر » المذهل في الدور المزدوج للطالب ونفسه الآخر الشرير ، ومع ذلك فإن التأثير المباشر للفيلم كان في المضمون أكثر منه في البراعة التقنية ، وكما لاحظ الفيلسوف وصاحب النظرية السينمائية « سيغفريد كراكاور » فإن فيلم « طالب من براغ » قد استغل فترة سيطرت فيها الموضوعات الكثبية التي تدور حول « الهم والخوف العميق بتأسيس الذات » ، الذي استولى واستحوذ على السينما الألمانية منذ عام (١٩١٣) حتى (١٩٣٣) ، وبمسما سقطت السينما الألمانية في أيدي النازيين . (من المهم هنا أن نشير إلى أن كراكاور لم يلاحظ أن الأدب الألماني كان شديد الاهتمام بشخصية « البديل » أو « القرن » منذ العصور الوسطى ، كما تشهد أسطورة فاوست نفسها ، كما أن فيلم « الآخر » - أول فيلم روائي ألماني طويل - قد سبق له معالجة نفس الفكرة . لكن الأهم هو أن قصة الرعب النفس التي تدور في أجواء خرافية ، كما ظهرت في « طالب من براغ » ، قد مهدت الطريق للسينما التعبيرية الألمانية التي بدأت في أعقاب الحرب ، حيث تم إعادة إخراج نفس الفيلم عام (١٩٢٦) بأسلوب تعبيري ، وعلى يد بعض ممن قاموا بإنتاجه الأول) .

سنوات الحرب

في عام (١٩١٥) ، وبعد اندلاع الحرب ، قام « فيجينر » بالاشتراك مع كاتب السيناريو « هيثريك جالين » (الذي سوف يقوم عام (١٩٢٦) بإعادة إخراج « طالب من براغ ») بإخراج فيلم « الثقل » ،

الذي يعتبر واحدا من أسلاف التصويرية الألمانية ، وتم تصويره أيضا في براغ بواسطة « سبيير » . لم يصلنا هذا الفيلم الأصلي . ولكن ظهرت له معالجات عديدة بعد الحرب ، لذلك فنحن نعلم اليوم أن قصصه تدور حول خرافة يهودية قديمة تعود إلى القرن السادس عشر ، وتحكي عن كاهن يقوم ببث الحياة في تمثال من الطين ، ليصبح الوحش حارسا للشعب اليهودي ضد المذابح التي انتشرت آنذاك ، ويبدأ الفيلم عندما تتم إعادة اكتشاف التمثال العملاق في عصرنا الحديث ، حيث ينجح مكتشف التمثال في بث الحياة فيه من جديد ، ليصبح وحشا يمثل لأوامره ، لكنه يتحول إلى قوة مدمرة عندما ترفض الفتاة ابنة المكتشف الزواج منه ، ويمكنك أن تقارن نفس القصة مع أفلام أمريكية مثل « فرانكشتين » (١٩٣١) و « كينج كونج » (١٩٣٣) . إن هذه القصة التي تصور كائنا وحشيا جامدا تدب فيه الروح ، قد عاودت الظهور كثيرا في الأفلام المرحلة قبل التصويرية ، ومن أهمها المسلسل ذو الأجزاء الستة « هومان كولوس » ، الذي أخرجه « أوتو ريبيرت » عام (١٩١٦) ، الذي كان من أهم أفلام فترة الحرب ، ويعالج قصة كائن مخلوق يملك ذكاء واردة هائلين ، لكنه يلا روح ، ومثل « الفول » ، فإنه يتحول إلى التدمير عندما يكتشف أنه ليس كائنا حيا طبيعيا ، ويصبح طاغية قاسيا ينتقم لنفسه من الجنس البشري بواسطة الحرب والاعتقالات الجماعية .

التأثيرات الاسكندنافية

تملأ أفلام « طالب من براغ » و « الفول » و « هومان كولوس » دليلا واضحا على الاتجاه الذي سوف تسير فيه السينما الألمانية بعد الحرب ، كما تشير أيضا إلى الإيقاع المتسارع للإنتاج المحلي خلال الحرب ذاتها ، فبين عامي (١٩١٤ و ١٩١٩) انقطعت عن ألمانيا السبل التي كانت تزودها بالكميات الكبيرة من الأفلام البريطانية والفرنسية والأمريكية ، وكانت الأفلام الأجنبية الوحيدة التي يمكن استيرادها تأتي من بلدان محايدة في الحرب مثل السويد والدنمارك ، لذلك فإن صناعة السينما الاسكندنافية والألمانية أصبحتا أكثر اقترابا خلال تلك الفترة . لقد كانت الأفلام الاسكندنافية آنذاك ذات نزعة أدبية خالصة ، ولكنها كانت تتميز بالتصوير الجميل على يد مخرجين مثل « هويتر شتيلر » و « فيكتور سيوشتروم » ، وقد مارس المجال البصري لهذه الأفلام تأثيره الكبير على سينما ما بعد الحرب في ألمانيا ، كما أن نجاحها الجماهيري كان سببا في أن إحدى شركات الإنتاج الدنماركية الكبرى قد اندمجت في

مؤسسة «أوفا» الألمانية ، بالإضافة الى رحيل العديد من فناني السينما الاسكندنافية الى ألمانيا خلال الحرب الأولى ، مثل المشقة الدنماركية الشهيرة «أستاتيلسين» ، والمخرج الدنماركي الكبير «كلود ديرير» .

كان «سيوشتروم» (١٨٧٩ - ١٩٦٠) سويديا ، بينما ولد «شتيتلر» (١٨٨٣ - ١٩٢٨) في فنلندا من أبوين روسيين رحلا الى السويد عام (١٩٠٤) ، وكان هذان المخرجان هما مؤسسا السينما الاسكندنافية ، حيث بدأ الاخراج عام (١٩١٢) لكبرى شركات السينما السويدية ، وحصل العديد من أفلامهما بين عامي (١٩١٤ - ١٩٢٠) على نجاح جماهيري في بلاد عديدة من العالم . كانت معظم أفلامهما مقتبسة عن الأدب السويدي ، ومن أهم تلك الأفلام التي أعادت عن روايات «سيلما لاجرلوف» مثل فيلم «هركية الشيخ» (١٩٢١) «لسيوشتروم» و «كنز السيد آوني» «لشتيتلر» ، وقد تميزت أعمال هذين المخرجين بالواقار والسكون والتأمل (وهي السمات التي ميزت كل السينما الاسكندنافية بشكل عام حتى وقت قريب) ، ولكن أعمال «سيوشتروم» تميزت بقدر أكبر من الكآبة ، وفي بعض من أفضل أفلامه حاول سيوشتروم أن يمزج بين دراما حياة الريف مع الطبيعة السويدية القاسية ، في مزيج يوحى بقوة سحرية غامضة تخيم على الجو العام للفيلم . أما شتيتلر الذي كان أخف طلا فقد تميز في الكوميديا ، مثل فيلمه «القلعة» (١٩٢٠) الذي كان له تأثيره على أعمال «اونست لوبيتش» فيما بعد ، كما أن الفضل ينسب له في ظهور جريتا جاربو ، لأول مرة على الشاشة في فيلم «ملحمة جوستا برلنج» ، والمساهمة في صياغة صورتها السينمائية المبكرة . ولقد ذهب هذان المخرجان الى هوليوود ليعملا في شركة (م . ج . م) في منتصف العشرينيات ، حيث قام سيوشتروم ، (الذي أسى نفسه «سيستروم») بإخراج ثلاثة أفلام كبيرة لم تنل حظا من الاهتمام ، هي «هو الذي يصفع ويهان» (١٩٢٤) و «الطبيب القرمزي» (١٩٣٦) و «الريح» (١٩٢٨) ، بينما اقتصر عمل شتيتلر على اخراج أفلام لنجوم مشهورين ، لا يبقى منها اليوم في ذاكرة السينما . إلا فيلم «فتنق امبريال» (١٩٢٦) .

عاد سيوشتروم الى السويد عام ١٩٢٨ في حياة أقرب الى الاعتزال ، ليعمل أحيانا مخرجا وممثلا ، بينما مات شتيتلر في نفس العام ، وقد أصابه التعب والإحباط (كما يقول البعض بعد تجربته في هوليوود كما سوف نرى في فصل لاحق) .

وقعت صناعة السينما السويدية في فترة من الركود خلال العشرينيات ، لم تستطع أن تخرج منها حتى اندلاع الحرب العالمية الثانية . وخلال تلك الفترة لم تنتج السويد الا عددا قليلا من الأفلام ، وقد ألقى البعض باللوم على المنافسة الهوليوودية التي مارست بالفعل نوعا من استنزاف مواهب السينمائيين السويديين ، كما هو الحال مع سيوشتروم وشيتلر وجاريو وبعض الممثلين الآخرين ، الا أن هناك بعض الأفلام السويدية المهمة ظهرت في تلك الفترة ، مثل أفلام المخرج « جوستاف مولاندر » : « ذات ليلة » (١٩٣١) و « فاصل موسيقى » (١٩٣٦) ، والمخرج « آلف سيبورج » : « الأقوى » (١٩٢٩) ، و « الحياة في خطر » (١٩٢٩) .

تأسيس « أوبا »

في الحقيقة لم تكن هناك أفلام سويدية وديماركية بالعدد الكافي الذي يملأ الفراغ الناشئ عن اختفاء الأفلام المستوردة الأخرى من دور العرض الألمانية ، لهذا فقد حاول الألمان بذل جهود جديدة لزيادة كم وكيف الانتاج المحلي ، وكانت الخطوة الهامة الأولى هي انشاء شركة مساهمة وطنية هي شركة « أوبا » ، بعد اصدار قرار حكومي بذلك في عام ١٩١٧ . لقد كان هناك احساس عام بالاحباط من الحالة التي وصلت اليها صناعة السينما الألمانية ، بالإضافة الى ظهور العديد من الأفلام التي تم انتاجها في بلدان التحالف ، وتحتوي على دعاية ضد ألمانيا ، ولذلك فقد قام الجنرال « اريك لودندروف » قائد القوات الألمانية باصدار أوامره في ١٨ ديسمبر (١٩١٧) باندماج شركات الانتاج الألمانية الكبرى ، بالإضافة الى المؤرخين واصحاب دور العرض في وحدة واحدة ، لصناعة وتسويق الأفلام الألمانية ذات المستوى الراقي ، لتحسين صورة ألمانيا في الداخل والخارج على السواء . وقد أنشئت لهذا الغرض استوديوهات جديدة ضخمة في « نيو يابلز برج » بالقرب من برلين ، وهكذا بدأت على الفور شركة (أوبا) مهمتها وهي رفع مستوى الانتاج والتوزيع والعرض ، من خلال تكوين فريق متكامل من الرجال المتميزين في الانتاج والخراج والتأليف ، بالإضافة الى مجموعة كبيرة من الفنانين والموهوبين . وربما كان أفضل إنجاز لهذه المؤسسة هو أنه - عندما انتهت الحرب - تضاعفت تسجيلات الانتاج السينمائي في ألمانيا عشرة أضعاف ما كانت عليه في بدايتها ، وأصبح الفيلم الروائي الطويل من أهم الأشكال السينمائية السائدة ، لذلك فقد أصبحت صناعة السينما الألمانية مستعدة للنافسة

الاقتصادية مع أي صناعة أخرى في العالم . ولقد أصبحت بالفعل - لفترة قصيرة خلال العشرينيات - من أهم الصناعات التي نجحت في منافسة هوليوود في الأسواق الخارجية . بما فيها الأسواق الأمريكية ذاتها . وعندما انتهت الحرب بهزيمة ألمانيا في نوفمبر (١٩١٨) ، باعت الحكومة أسهمها في الشركة إلى البنك الألماني ، وإلى مؤسسات كبرى مثل «كروب» ، وتحولت «أوفا» إلى شركة خاصة ، وهو ما أحدث بعض التغيير في التنظيم الداخلي لها ، الذي كان سلطويا في جوهره ، لكن رسالتها لم تتغير كثيرا بسبب الإحساس المتزايد بضرورة المنافسة في الأسواق العالمية الجديدة .

وعادة ما يقال إن السينما الألمانية تشكلت في وقت ولدت مع تأسيس «أوفا» ، التي أصبحت في السنوات التالية أعظم وأكبر استوديو في أوروبا قبل الحرب العالمية الثانية ، لذلك فمن السائد الاعتقاد بأن «أوفا» احتكرت السينما الألمانية خلال العشرينيات والثلاثينيات ، ولكن الحقيقة أنها كانت تقوم أساسا بالتوزيع لشركات إنتاج أصغر أكثر من كونها شركة منتجة ، وربما جاء هذا الخلط من أن الأفلام القليلة التي أنتجتها «أوفا» خلال العشرينيات ، قد أصبحت كلها تقريبا من كلاسيكيات السينما الألمانية خلال ما سمي «عصرها الذهبي» .

(وكما يشير «جوليان بيتلي» في كتابه عن السينما الألمانية ، فإن «أوفا» - على الرغم من كونها صغيرة بمعايير هوليوود - كانت قوية وذات رأسمال كبير بالمقارنة مع الشركات الألمانية الأخرى ، بالإضافة إلى ممارستها القيادة على صناعة اتسمت بالتشتت ، هذا علاوة على سيطرتها على توزيع الأفلام الأجنبية - من الدنمارك والنمسا على سبيل المثال - وامتلاكها للعديد من دور العرض الضخمة والصغيرة) . لقد كانت «أوفا» باستخدام تعبير «غراكاور» مجرد أداة ساعدت على ولادة السينما الألمانية ، التي كانت تهدد جلوسها الحقيقية في حركة «البعث الجديد» ، التي سادت كل ألمانيا عشية الحرب الأولى واتسمت بنزعة ثقافية قوية .

لقد أدت هزيمة ألمانيا السابقة إلى رفض كامل للماضي من وجهة نظر الطبقة المثقفة ، وانتشر الحماس لنزعة تقدمية وتجريبية وطليعية ، وتأسست جمهورية ديمقراطية ليبرالية في فايمار ، واكتسبت الماركسية احتراماً كبيراً بين المثقفين آنذاك للمرة الأولى في تاريخ ألمانيا . لقد كان

ذلك هو المناخ الذي ظهرت فيه « التعبيرية » ، وأصبحت هي السائدة بين المدارس الفنية المختلفة (لقد بدأت حركة التعبيرية في التصوير والموسيقى والعمارة والمسرح في ألمانيا قبل الحرب ، كرد فصل للنزعة الطبيعية السائدة في فن أواخر القرن التاسع عشر ، ووجدت صدى هائلا خلال انتشار حركة « البعث الجديد » . وعلى عكس النزعة الطبيعية التي تقوم بتصوير الواقع الموضوعي ، فإن التعبيرية تحاول أن تصور المشاعر الذاتية للفنان ، كاستجابة للواقع الموضوعي ، ولكي تحقق ذلك فإنها تستخدم العديد من التقنيات غير الواقعية مثل الرمزية والتجريد والتشويه المتعمد للدراك ، وبسبب رفضها للقواعد البرجوازية في تمثيل الواقع ، كانت التعبيرية من أوائل الحركات الفنية الجادة التي ساهمت في تأسيس الفن الحديث) .

أدى كل ذلك الى قيام « مجلس ممثل الشعب » في بدايات ١٩١٩ بإلغاء الرقابة . وفي هذا الجو المشحون بالرغبة في الإبداع ، اختفت تماما كل النزعات المحافظة التي كانت تنظر للسينما باعتبارها فنا أقل درجة من الفنون الأخرى ، وأصبح الفنانون الثيماثيون الثوريون في ألمانيا أكثر استعدادا لقبول الفن السينمائي كوسيط جديد للاتصال بالجمهور ، وسرعان ما تجلت هذه الحرية الجديدة في التعبير في سلسلة من الأفلام الإباحية المستقلة (كان يطلق عليها « الأفلام التوضيحية » أو « الأفلام التي تتناول حقائق الحياة ») ، وهكذا ظهرت أفلام تحمل أسماء مثل « الدعارة » و « من على حافة المستنقع » و « فتيات ضائعات » و « ضباغ الشهوة » و « طفولة الانسان » و « الأم العذراء » . ومثل الأفلام الجنسية الاسكتندنافية التي انتشرت في الأسواق العالمية في أواخر الستينيات ، فإن هذه الأفلام الألمانية كانت تختفي وراء قناع الزعم بأنها تهدف الى التعليم الجنسي والإصلاح الاجتماعي ، وإن تأثيرها المدمر الوحيد لم يكن الا إثارة المشاعر المعادية للسامية ضد منتجبيها ، الذين كانوا من المفترض أنهم من اليهود . كما دفعت الجمعية الوطنية الى إعادة سن قانون لرقابة الفولة في مايو (١٩٢٠) ، وهو القانون الذي أصبح فيما بعد في يد النازيين أداة لاحكام السيطرة الأيديولوجية على السينما الألمانية .

جاءت أفلام « أوفيا » الأولى خلال فترة السلام من نوعية اللواما التاريخية المبهرة ، التي كان المقصود منها منافسة الأفلام الإيطالية مثل « كوفاديس » و « كايبريا » . وعلى مسيل المثال ، فإن فيلم « الحقيقة

العازية» (١٩١٨) من اخراج « جو مائى » كان فيلما شديدا البذخ يدور حول تناسخ الأرواح خلال ثلاثة عصور تاريخية مختلفة ، ولعله الفيلم الذى أسس تقاليد هذا النمط السينمائى الذى أصبح « اونست لوبيتتش » (١٨٩٢ - ١٩٤٧) هو أفضل المخرجين الذين عالجوه . بدأ « لوبيتتش » حياته الفنية كممثل مع « ماكس راينهارت » ، وقام باخراج سلسلة شعبية من الأفلام الكوميديّة القصيرة ، قبل أن يلتحق بشركة « أوبا » فى عام (١٩١٨) ، حيث أخرج فى نفس العام فيلمين تاريخيين من نوع الانتاج المجهز ، بصورة الممثل البولندية « بولا تيجرى » (١٨٩٤ - ١٩٧٨) ، وهما « عيون الموميّة » و « كارمن » اللذان حققا نجاحا كبيرا ، مما حفز لوبيتتش « ومنتجه » بول دافيلسون « لمحاولة تقديم فيلم ثالث فى عام (١٩١٩) وكان ذلك هو فيلم « مدام دو بارى » (وعنوانه الانجليزى « العاطفة » أو « الأم ») الذى تدور أحداثه خلال الثورة الفرنسية ، وحقق نجاحا عالميا كبيرا ، واستهل مجموعة من الأفلام التاريخية المشابهة التى صنعت اسم لوبيتتش فى بداية شهرته ، وهكذا استطاع لوبيتتش أن يخرج أفلاما مثل « الخداع » (١٩٢٠) و « حب الفرعون » (١٩٢١) « وليلة من ألف ليلة » (١٩٢١) ، بالإضافة الى العديد من الأفلام الأخرى المشابهة التى قام لوبيتتش باخراجها خلال الفترة التى عمل فيها فى ألمانيا ، وتميزت جميعها بقدرته على التناول شديد الحيوة لمشاهد المجتمع ، و استخدامه الذكى للأضواء الصناعية ، وهما السمتان اللتان يبدو أنه قد تعلمهما من « واينهارت » ، بالإضافة الى ذلك فانه استطاع تحقيق الاستخدام المبدع لزاويا التصوير والقطع السريع ، مما دعا بعض النقاد الأمريكيين مثل « لويس جاكوبز » لوصف أفلامه بالثورية ، على الرغم من أن جريفيث كان قد حقق قبله تطورا حقيقيا فى تقنيات لغة السرد السينمائى أبعد كثيرا مما استطاعه لوبيتتش (هاجر لوبيتتش الى الولايات المتحدة فى عام ١٩٢٢ ، حيث أثرى السينما الأمريكية بأفلام كوميدية راقية تتميز بروح الدعابة والتلميحات الجنسية الذكية ، كما سوف نرى فى فصل لاحق) .

على كل حال ، فان براعة لوبيتتش التقنية كانت الأولى من نوعها التى تعرفها السينما الألمانية ، علاوة على دقته الشديدة فى الاسماء بتفاصيل العصر الذى يصوره فى أفلامه (وهو ما أطلق عليه النقاد المعاصرون « الواقعية التاريخية ») . وعن طريق « لوبيتتش » استطاعت السينما الألمانية أن تفوز العالم بهذه الأفلام التاريخية المبهرة التى نالت نجاحا جماهيريا كبيرا . كما حاول مخرجون آخرون فى شركة « أوبا »

إخراج أفلام تتبع وصفة لوبيتش ، ومن هذه الأفلام الناجحة « دانتون » (١٩٢١) و « عطيل » (١٩٢٢) و « سافو » (١٩٢٢) « ليمبرى بوشوفتسكى » و « لينى هاملتون » (١٩٢٢) و « لوكرتسيا بودجا » (١٩٢٢) ل « ريتساد أوزفالد » ، وهى الأفلام التى لعبت على أوتار الرغبة الجارفة فى أعقاب الحرب لرسم صورة فنية شديدة البراعة عن الماضى . لكن شعبية الأفلام التاريخية المبهرة لم تكن فقط نتيجة لهذا الشغف بالماضى ، لأن هذه الأفلام – كما أشار كراكور – كانت تميل إلى تصوير التاريخ على أنه ليس إلا عبدا للأهواء الشخصية والاضطرابات النفسية ، أكثر من كونه عملية تعتمد على نطاق واسع من المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية . لذلك فإن أفلام « الواقعية التاريخية » الألمانية هى فى حقيقتها ضد التاريخ ، كما أنها تتبنى نظرة رومانسية للتاريخ تصل إلى حافة العلمية . لهذا فإن شعبية هذه الأفلام ذلت عام ١٩٢٤ ، وهو العام الذى شهد « واقعية » عديمة صريجة لا تتخفى خلف الديكورات التاريخية ، وهى الواقعية التى انتصرت فى سلسلة أفلام « مسرح العجيب » ، التى سوف نتناولها لاحقا ، وحتى سادت هذه الموجة الجديدة ، كان هناك نوع جديد من الأفلام سوف يسيطر على السينما الألمانية .

مقصورة الدكتور كاليجارى

فى أواخر عام (١٩١٨) ، قام الشاعر التشيكي « هانز يانوفيتش » بالاشتراك مع فنان نمساوى شاب يدعى « كارل هاير » – الذى سوف يصبح فيما بعد واحدا من أهم الشخصيات المؤثرة فى سينما فايمار – فى كتابة سيناريو يعتمد على مسرحية غريبة ، تحتشد بالظواهر النفسية المعقدة الغامضة ، يصل فيها دجال غريب الأطوار يدعى دكتور كاليجارى إلى مدينة صغيرة فى شمال ألمانيا ، وهو يحمل معه مسرحه المتنقل . كانت « النمرة » التى يقوم بها تتألف من استجواب شخص يبدو أنه واقع تحت تأثير التنويم المغناطيسى ويدعى سيزار ، يدعى أنه يستطيع أن يتنبأ بالمستقبل ، لكن سلسلة من الجرائم الوحشية الغامضة تنفضى فى المدينة بعد فترة وجيزة من وصول كاليجارى ، ليكتشف الطالب الشاب فرانسيس فى فترة لاحقة أن سيزار هو القاتل الذى ارتكبها تحت تأثير سيطرة كاليجارى الشرير . ويقوم فرانسيس بتعقب كاليجارى فى كل أنحاء الإقليم . ليجده أخيرا مختبئا فى مصحة عقلية ، لكنه فيما يشبه الانقلاب يكتشف أن الرجل ليس نزيلا فى المصحة ، وإنما هو مديرها ،

وبالبحث في أوراق مدير المصححة نعرف أنه مفتون بشخص يدعى كاليجارى ، كان قاتلا يعمل بالتنويم المغناطيسى خلال القرن الثامن عشر ، وقد وصل هذا الافتتان الى درجة أن مدير المصححة قد توحد بهذه الشخصية ، وقام باستغلال أحد مرضاه « سيزار » لكي يرتكب له جرائم القتل . وعندما تتم مواجهته بهذه الحقائق ، فإنه يصاب بالجنون ويسجن فى مصحته العقلية . لقد كان اسم هذا السيناريو « مقصورة الدكتور كاليجارى » ، الذى يشير الى الصندوق الذى يشبه النعش حيث يضع كاليجارى صنيعته سيزار ، وهو السيناريو الذى يحمل فى مضمونه نزعة واضحة ضد كل أشكال السلطة ، حيث يوازى بين السلطة والجنون .

وعندما تقدم « يانوفيتش » و « ماير » بالسيناريو الى « اريك بومر » ، المسئول التنفيذى فى شركة « ديكل بيوسكوب » - وهى شركة مستقلة سوف تندمج مع « أوبا » فى عام (١٩٢١) - تم قبول السيناريو على الفور ، لكننا لا نعرف على وجه اليقين اذا ما كان « بومر » قد فهم حقا الطبيعة الثورية فى النص ، لكن المؤكد أنه رأى فيه فرصة لرفع المستوى الفنى لأفلام شركته . كان من المقرر أن يقوم المخرج النمساوى الشاب « فريتز لانج » بإخراج الفيلم ، لكن تم استبدال المخرج روبرت فينيه (١٨٨١ - ١٩٣٨) به ، حتى يتمكن لانج من اخراج الجزء الثانى من سلسلة أفلام المغامرات الناجحة « المناكب » (١٩١٩ - ١٩٢٠) ، التى كانت الشركة تنتجها . ومع ذلك فلقد كان لانج هو الذى أقنع « بومر » - على الرغم من الاعتراضات العنيفة لكاتب السيناريو - لكي يضيف إطارا قصصيا يضع جدوة الفيلم فى سياقها ، وهو الإطار الذى قلب معنى الفيلم وأسا على علقه ، فأننا نرى فى بداية الفيلم الطالب الفساح فرانستيس وهو يحكى القصة لرجل مجنون فى المصححة ، التى سوف نعرف فى نهاية الفيلم أنها المصححة التى يديرها الرجل الطيب الدكتور كاليجارى . ولقد كان لانج على حق فى اعتقاده أن ذلك الإطار الواقعى للقصة سوف يؤدي الى زيادة الإحساس بالعالم التمبرى للقصة ذاتها ، لكنه لم يدرك أن ذلك سوف يحول مضمون الفيلم من النزعة الثورية التى تهاجم السلطة ، الى قصة تحكى عن هلاوس الإحساس المرضى بالعظمة والاضطهاد ، بل أنها سوف تمنح تبريرا وتمجيذا للسلطة ذاتها التى أوادت القصة الأصلية أن تهاجمها ، وعلى الرغم من ذلك كله ، فإن « مقصورة دكتور كاليجارى » سوف يصبح تجربة شديدة التأثير خاصة فى مجال الديكور والاضاءة والتصوير كما قام بها المخرج « فينيه » .

تعاقد « فينيه » من اجل تحقيق هذا الغرض مع ثلاثة من الفنانين التعبيريين البارزين - « هيرمان فارم » و « فالتر روهسرج » و « فالتر راينمان » - بغرض تصميم ورسم ديكورات الفيلم ، التى تجسّد حالة العذاب والقلق التى يعيشها راوى القصة ، لهذا فان العالم البصرى فى الفيلم أصبح متسما بنزعة « اسلوبية » تميل الى تضخيم الأبعاد المكانية وتشويش علاقاتها ، ليبدو المكان لا علاقة له بالواقع ، حيث لا تصله اشعة الشمس أبدا ، وتتراكم فيه النباتات فوق بعضها البعض فى زوايا غريبة ، وتخرج المداخل المتعرجة من فوق أسطحها لكى تخترق السماء ، كما أن بشرة الناس الذين يقطنون فى هذا المكان تبدو تحت ركام الكلياج وكأنها أجساد ميتة مجمدة . وفى الحقيقة أن الديكور فى الفيلم لم يكن الا رسوما ملونة على ستائر خلفية وجانبية ، وهو ما يبدو فى جانب منه حلا عمليا لبعض المشاكل الانتاجية ، ولكن الأهم أن ذلك يلائم فكرة الفيلم ملائمة كبيرة أيضا . فمن الناحية الانتاجية أدى الركون الاقتصادى الذى أعقب الحرب الى تحديد حصص من الطاقة الكهربائية لكل استوديو (وهو الأمر الذى انطبق أيضا على كل مجالات الصناعة الألمانية فى تلك الفترة) ، ولقد كان من المفترض أن فيلما تعبيرا مثل « كاليجارى » سوف يحتاج الى تأثيرات ضوئية درامية عالية التكلفة ، لهذا فقد كان من الأخص والأكثر ملائمة هو أن يقوم الفنيون برسم الأصواء والظلال على المنظر نفسه ، بدلا من تحقيق ذلك التأثير بالأضاءة الكهربائية (فى الحقيقة أن الاستوديو كان قد استنفد بالفعل حصته من الطاقة قبل البدء فى إنتاج « كاليجارى » فى أواخر عام (١٩١٩) ، وهذه الواقعة تعطى مثلا واضحا للطريقة التى تؤدى فيها بعض الفروقات التقنية الى ابداعات جمالية جديدة فى مجال السينما) . من ناحية أخرى كانت هناك حالات عديدة قبل « كاليجارى » لاستخدام هذا الديكور الأسلوبى ، ولم تكن لها علاقة بأية ضروريات تقنية ، وعلى سبيل المثال ، فإن فيلم « تاييس » (١٩١٦) الذى أخرجه الفنان المستقبل الإيطالى « أنطون جوبيلو براجاليا » ، قد استخدم الديكور ذا الأسلوب الهندسى الغريب فى مشاهد الختامية ، كما أن « هويس تونيه » استخدم طريقة رسم الديكور فوق الستائر الخلفية فى فيلمه « العصفور الأزرق » (١٩١٨) و « بروثيلا » (١٩١٨) ، وقام « اوفست لويشتش » باستخدام هذه النزعة « الأسلوبية » ليصور عالم النمل فى فيلمه « الدمية » (١٩١٩) ، ومع ذلك فإن هذه الأفلام لم تستخدم الديكور الأسلوبى بالطريقة التعبيرية الخالصة كما فعل « كاليجارى » ، الذى يبدو أنه استمد هذه الأسلوبية من التجارب التعبيرية المسرحية المعاصرة ، أكثر

من اعتماده على أى مصدر آخر ، ومع ذلك فإن التشويه فى الأبعاد المكانية للمنظر باستخدام الزوايا الحادة كان استخداما واعيا من « فينيه » ليوحى بمعادل موضوعي لجنون راوى القصة ، لهذا أصبح « كاليجارى » هو أول أسلاف السينما التعبيرية الألمانية ونموذجها الذى تحتذيه .

تناولت دراسات عديدة هذه السينما ، ومن أهم هذه الدراسات الكتاب الذى ألفته « الشافله والمؤرخة لوتيه أيزنر » تحت عنوان « الشاشة المسكونة بالأشباح » ، وبالفعل فإن شاشة التعبيرية الألمانية كانت مسكونة بالأشباح ، لكن الرعب فيها ينبع من الحالات النفسية الكثيرة لشخصياتها وأحلامها المرتبكة ، وهو الرعب الذى يختلف تماما عن طريقة أفلام هوليوود فى الثلاثينيات ، والذى تقوم بتجسيد هذا الرعب فى الأشباح والدماء

والهياكل العظمية (وعلى الرغم من ذلك فقد كانت أفلام هوليوود نفسها الوريث المباشر للتعبيرية الألمانية ، ولقد كان الكثير من مخبري هذه الأفلام يعملون فى السينما الألمانية خلال حقبتها التعبيرية وهو ما سوف نعرض له تفصيلا فى الفصل الثامن) . إن هذا الديكور الكابوسى المشوه لأفلام التعبيرية الألمانية ، واستخدام طريقة الاضائة بالتظليل من أجل خلق حالات مزاجية ونفسية غير سوية ، كانت هى الوسائل المعبرة للإيحاء بالحالات الوجدانية والذهنية المضطربة لإبطال هذه الأفلام ، فالتشويه المتعمد للمناظر فى « كاليجارى » يتسق تماما مع الفيلم نفسه ، لأننا سوف نعلم فى مشهد النهاية أن كل ما نراه يحدث داخل ذهن المشوش لراوى القصة ، ولهذا فإن مبدعى « كاليجارى » ومن تبعهم فى نفس الطريق ، بذلوا جهدا واعيا لتصوير الواقع الذاتى ، بتجسيده بأدوات

موضوعية ، وهو ما يعنى أنهم لم يعمدوا فقط لرواية قصص غريبة ، وإنما لتصوير حالات مزاجية ونفسية ، والإيحاء بالجو العام الغريب من خلال الصورة السينمائية (وهى مهمة شديدة الصعوبة بالمقارنة مع التجسيد التعبيري للحالات النفسية فى الفنون الأخرى ، لأن السينما تستخدم الصورة الفوتوغرافية التى تبدو بالنسبة للمتفرج شديدة الموضوعية ، حيث من المفترض فى أغلب الأحوال أننا نرى الأشياء على الشاشة كحقيقة موضوعية أكثر منها رؤية ذاتية لهذه الأشياء) . لقد كان التعبيريون الألمان إذن يحاولون التعبير عن الواقع الداخلى باستخدام وسائل الواقع الخارجى ، وبكلمات أخرى فإنهم كانوا يريدون معالجة الرؤية الذاتية باستخدام ما تعارف عليه الناس على أنه تصوير واقعى وموضوعي للعالم ، ربما كان ذلك إبداعا سينمائيا ثوريا لا يقل أهمية عن اكتشاف بورتر لدور اللقطة السينمائية ، لأن ذلك قد أضاف بعدا شاعريا

الى اللغة السينمائية التي كانت حتى تلك الفترة لا تكون وسيلة
لحكاية القصص .

فمن الناحية السردية كان « كاليجارى » مبالغا فى النزعة المحافظة ،
وايداعه الحقيقى يعتمد على استخدامه الخلاق للديكور والمناظر ، ويتبنى
لنا أن نتذكر أن تلك السنوات التي كانت ألمانيا خلالها بعيدة عن مشاهدة
الأفلام الأمريكية (١٩١٤ - ١٩١٩) ، كانت هي السنوات ذاتها التي
صنع فيها جريفيث أعظم اسهاماته المهمة فى اللغة السينمائية ، لذلك فإن
« فينيه » صنع فيلمه وهو يجهل تماما دروس جريفيث ، وهو ما جعل
التوليف فى « كاليجارى » أقرب الى توليف المشاهد على الرغم من أن
هناك لمحات بدائية للقطع المتداخل وبعض حركات الكاميرا ، وفى
الحقيقة فإن الفيلم يبدو مسرحيا على طريقة « ميليس » و « فيلم الفن » ،
على الرغم من تصميم الديكور والمناظر الذى يتسم بالنزعة الطليعية . لقد
ادخل « كاليجارى » التعبيرية الى عالم السينما ، ولكنه لم يستغنى عنها بلغة
سينمائية ، لذلك فإنه من ناحية البناء السردى لم يصف جديدا الى
الوسيط السينمائى ، وعلى الرغم من الشهرة العالمية التي نالها الفيلم
عند عرضه فى فبراير (١٩٢٩) (يقول « لويس جاكوبز » عنه انه
« أكثر الأفلام التي حظيت بالنقد فى تلك الفترة ») ، فإن « كاليجارى »
قد مارس دورا ضئيلا فى مجال صناعات السينما فى البلدان الأخرى .
لقد كان التأثير الأساسى والقوى لفيلم « كاليجارى » ينحصر فى تأثيره على
الأفلام الألمانية التي تلتها ، وذلك فى مجال استخدام تصميم المناظر ،
والبحت داخل النفس البشرية ، والغموض الذى يسيطر على العالم
الفيلسوفى ، والميل الى الموضوعات ذات الجو المظلم الكئيب ، والأهم من
ذلك كله هو محاولة التعبير عن الرؤى الذاتية والداخلية بتجسيدها من
خلال أشياء موضوعية وخارجية .

كان انتاج « كاليجارى » علامة على بداية عقد سوف تزدهر فيه
السينما الألمانية ، فى فترة تميزت بها الأفلام التي كان يتم انتاجها جميعها
داخل الاستوديو ، وباستخدام التصوير الداخلى وحده . وقد يبدو ذلك
راجعا الى أسباب اقتصادية أكثر منها جمالية ، تماما كما هو الحال فى
هوليوود ، فلقد اكتشف المخرجون الألمان أنه يمكن لهم ممارسة سلطة كاملة
على جميع عناصر صناعة الفيلم عندما يعملون فى جو الاستوديو ،
حيث يمكنهم التحكم فى كل التقنيات ، وهو الأمر الذى يبدو بالطبع أكثر
معبوة خلال التصوير الخارجى فى المواقع الحقيقية ، وكما لاحظ

المؤرخ « آرثر فايت » ، فإن هؤلاء المخرجين كانوا يفضلون بناء المناظر داخل الاستوديو ، أكثر من رغبتهم في اكتشاف هذه المناظر في الواقع الحي ، وكننتيجة لذلك أصبحت شركة « أوبا » بين (١٩١٩) و (١٩٢٩) أعظم استوديوهات العالم الغربي وأكثرها تزويدا بالمعدات والآلات ، فقد كانت استوديوهات « أوبا » مجهزة لاقامة أية مناظر ضخمة على الستائر الخلفية الكبيرة في المساحة المخصصة لتصوير المناظر الخارجية ، وفوق هذه الستائر كان الفنانون يرسمون بدقة مذهلة مناظر الجبال والغابات والبلد والعصور المختلفة ، وهو ما دعا المتشاهد « بول روتا » لنحت مصليح « البنائية داخل الاستوديو » ، لكي يصف « ذلك الجو الخلاب من الدقة والاكتمال الذي يحيط بكل ما تنتجه الاستوديوهات الألمانية » ، ومن الغريب أن الأفلام التعبيرية لم تستفد وحدها من تلك الاستوديوهات ، ولكن الأفلام « مسرح الجيب » الواقعية (والتي سوف نناقشها لاحقا) قد استطاعت خلق جمالياتها الخاصة والمنافضة للتعبيرية من خلال إتاحة الفرصة للمخرجين لأحكام السيطرة الكاملة على جميع العناصر السينمائية داخل الاستوديو ، وربما لم يكن ممكنا بدون هذه الاستوديوهات أن تولد السينما العظيمة لجمهورية فايمار ، ومع ذلك كله فإن تلك الدقة المتناهية في إدارة وتنظيم استوديوهات « أوبا » هي ذاتها التي أدت إلى اضمحلال شركة « أوبا » في فترة لاحقة .

ازدهار التعبيرية

ظهرت أفلام ألمانية عديدة بين عامي (١٩١٩ و ١٩٢٤) تحاول أن تحاكي « كاليجاري » ، وكان أغلب هذه الأفلام - التي تعتمد على مزج الخيال والرمز - تستخدم قصصا تدور في أجواء مرعبة وديكورات تعبيرية ، لكي تجسد فكرة الروح الانسانية وهي تبحث عن ذاتها ، من هذه الأفلام « وجه يانوس » (١٩٢٠) من إخراج « مورناو » ، والمقتبس عن « دكتور جيكل ومستر هايد » ، وإعادة لفيلم « القلوب » (١٩٢٠) من إخراج « بول فيجيتز » ، و « واسكوليتكوف » (١٩٢٣) لروبرت فينيه والمقتبس في أعداد تعبيرية عن رواية « دمستوفسكي » : « التجربة والعقاب » و « متحف الشمع » (١٩٢٤) من إخراج « بول لينى » ، وإعادة لفيلم « طالب من براج » (١٩٢٦) لهنريك جالين ، وكانت جميع هذه الأفلام التي تستوحى « كاليجاري » أفلاما بارعة من الناحية التقنية ، لكن ما يبقى من هذه الموجة من الأفلام ، فيلمان تميزا بلمسة فنية خاصة ، تعود إلى المخرجين اللذين سوف يصبحان من أهم المخرجين في السينما

الغربية ، كان الفيلم الاول هو « الموت الكئيب » (١٩٢١) « لفريتز لانج »
(ويحصل عنوان « القلم » بالانجليزية) ، أما الفيلم الثانى فهو
« نوسفيلداتو » (١٩٢٢) من اخراج « مودناو » •

فريتز لانج

كان فريتز لانج (١٨٩٠ - ١٩٧٦) قد أخرج بالفعل العديد من
الأفلام الروائية والحلقات السينمائية (مثل سلسلة « العناكب ») ،
عندما اشترك مع زوجته كاتبة السيناريو « تيافون هاربو » (١٨٨٨ -
١٩٥٤) بإنتاج فيلم « الموت الكئيب » لشركة « أوبا » • يمثل الفيلم
قصة رمزية رومانتيكية تدور فى أجواء العصور الوسطى ، حول فتاة
يختطف الموت حبيبها ، لهذا تحاول أن تقابل الموت لتطلب عودة الحبيب
الى الحياة ، لكن الموت يواجه طلبها بالرفض ، ويقص عليها ثلاث قصص
خيالية يفشل فيها المحبون فى الانتصار على الموت ، وهذه القصص تحدث
فى مدينة « بقداد » فى القرن التاسع ، وفى فينسيا فى عصر النهضة ،
وفى الصين التى تغلفها غلالة سحرية تشبه عالم الأحلام ، وفى هذه
القصص جميعا يموت المحبون على يد طغاة لا يعرفون الرحمة ، وعندما ينتهى
الموت من حكاية هذه القصص ، يخبر الفتاة بأنه قد يقبل إعادة حبيبها
الى الحياة ، اذا وافقت بدورها على أن تدفع حياتها أو حياة أى شخص
آخر تختاره لمنا لذلك • فى فقرة لاحقة تموت الفتاة وهى تحاول انقاذ
طفل من أنقاض مستشفى محترق ، لكن الموت يحقق وعده عندما يجمعها
بالحبيب فى النهاية • يرى الفيلسوف وصاحب النظرية السينمائية
مراكاود أن فيلم « الموت الكئيب » يجسد وسواسا قهريا استثنائى على
ألمانيا فيما بعد الحرب الأولى ، وهو الوسواس الذى أطلق عليه تعبير
« شقى الآلهة » ، والذى كان نتيجة منطقية للتشائم حول مصير الحضارة
فى نهاية القرن التاسع عشر ، كما ظهر فى بعض أعمال الفلاسفة مثل
كتاب « سقوط الغرب » (١٩١٨ - ١٩٢٢) « لأوزفالد شينجلر » • ومن
المؤكد أن الفيلم يحتوى على علاقة قوية بالموضوعات الأساسية التى عالجتها
التعبيرية الألمانية ، لكن لانج أضاف شيئا جديدا الى السينما فى استخدامه
الأخاذ للاضاءة للتأكيد على عناصر المكان والعمار •

بدأ لانج حياته بالتدريب فى مجال الهندسة المعمارية ، وهو ما سوف
يتبع له أن يستنسخ معمارا حقيقيا ذا سمات تعبيرية فى أفلامه المهمة
القادمة ، بدلا من الطريقة التقليدية فى رسم الديكور والأضواء والظلال

على الستائر الخلفية ، لذلك فإن الأفلام لانج لا تبدو أفلاماً ذهنية خالصة على طريقة « كاليجارى » ، ولكنها تحتوى على تأثير تشكيلي جارف يشهد الانتباه الى براعة تصميم الديكور واستغلاله درامياً ، وفي فيلمه « دكتور مايبوذه المقامر » (١٩٢٢) نرى معالجة تعبيرية لقصة كاليجارى ، تدور حول قاتل يخطط لتخطيط مجتمع ما بعد الحرب ، وهو المجتمع الذى يحمل فى طياته بذور التحلل والانحيار مما يجعله جديراً بالدمار . كما قام لانج فى أفلام « سيجفريد » (١٩٢٢ - ١٩٢٤) و « انتقام كريمهيلد » (١٩٢٣ - ١٩٢٤) بالعودة مرة أخرى للعالم الرومانسى الأسطورى الذى يحبه ، بالإضافة الى الإبهار الشديد فى التكوين والتشكيل من خلال ديكور الاستوديو ، شديد البراعة فى محاكاة للجيال والغابات ، وتتن بالحجم الكامل ينفت نارا من منحاريه ، ليحكي لانج أسطورة « نيبيلونج » الشمالية القديمة . (فى الأساطير التيوتونية يشكل « النيبيلونج » جماعة عرقية من الأقزام ، يملكون خاتماً سحرياً وكنزاً ذهبياً كبيراً أخفوه فى مكان مجهول ، و « أغنية النيبيلونج » هى ملحمة مؤلف مجهول تعود الى ألمانيا العصور الوسطى فى القرن الثالث عشر ، يحاول فيها البطل « سيجفريد » و البطلة « كريمهيلد » الحصول على الخاتم والكنز ، مما يفضى الى نوع من الفوضى الكونية أو الى ما يسمى « شفق الآلهة » ، ولقد قام المؤلف الموسيقى الألماني ريتشارد فاغنر (١٨١٣ - ١٨٨٣) بتأليف أوبرا هائلة من أربعة فصول عن هذه الملحمة ، لكن لانج اعتمد على الملحمة الأصلية لأنه لم يكن يميل الى موسيقى فاغنر ، كما أنه أبدى غضباً عندما قامت شركة « أوبا » بتوزيع نسختين قصيرتين لفيلميه مع مصاحبة صوتية من موسيقى فاغنر) .

فى آخر أفلامه الصامتة المهمة « متروبوليس » (١٩٢٦) ، قدم لانج رؤية مرعبة - وإن كانت تميل الى التبسيط الساذج - للمجتمع الشمولى فى القرن الواحد والعشرين ، الذى استطاع لانج تصوير معماره وتقنياته المستقبلية على نحو مجسد ، من خلال النماذج التى أقامها مصور المؤثرات الخاصة « أيوجين شوفتان » ، (الذى أصبح فيما بعد مصوراً ومخرجاً ومستشاراً فنياً للمؤثرات الخاصة فى إنجلترا وفرنسا والولايات المتحدة) . وعلى الرغم من أن لانج يزعم أن فكرة « متروبوليس » قد بدأت فى ذهنه عندما رأى للمرة الأولى فى حياته مدينة نيويورك من بعيد ، وهو على ظهر سفينة فى إحدى ليالى أكتوبر ١٩٢٤ ، فإن « متروبوليس » لم يتحقق الا عندما اخترع « شوفتان » تقنية من حيل التصوير لاتزال تستخدم حتى اليوم ، والمعروفة باسم « عملية شوفتان » ، يتم فيها تصوير

النماذج المصغرة وهي تنعكس على زجاج يقوم بتكبير صورتها ، بينما يقوم الممثلون بالحركة أمام هذا الزجاج ، بحيث تتوافق الاضائة بين الموديلات الصغيرة والاشخاص الحقيقيين .

صنع لانج فيلمين صامتين آخرين هما « الجواسيس » (١٩٢٨) و « السميلة في القصر » (١٩٢٩) ، قبل أن يبدأ تصوير فيلمه المهم الناطق « م » ، الذي سوف نتناوله تفصيلا في الفصل التاسع ، ولقد كان العديد من أفلامه الصامته من إنتاج شركة «أوفاء» ، وعن سيناريوهات لزوجته تيافون هاريو ، التي أصبحت فيما بعد عضوة نشطة في الحزب النازي ، وهو ما أتاح أمام لانج عرضا بإدارة صناعة السينما الألمانية ، قدمه له « جوزيف جوبلز » وزير الاعلام النازي في بدايات (١٩٣٣) ، لقد كان هتلر يحب فيلم « متروبوليس » كثيرا ، ولكنه بالطبع أحبه لأسباب خاطئة تماما ، لكن لانج الذي كان نصف يهودي ومؤمنا بالليبرالية ، رفض العرض وهرب الى هوليوود حيث أصبح مخرجا مهما للأفلام الأمريكية الناطقة .

ف . و . مورناو « وأفلام مسرح الجيب »

كان فريدريش فيلهلم مورناو (١٨٨٨ - ١٩٣١) هو ثاني الشخصيات المهمة التي خرجت من أعطاف الحركة التعبيرية ، حتى ان فيلم « نوسفيرا تو ، سيمفونية الرعب » (١٩٢٢) قد أصبح من كلاسيكيات نمط الأفلام مصاصي الدماء ذات الأسلوب شديد التميز . بدأ مورناو حياته في دراسة تاريخ الفن ، لكنه شغف بالمرح ، كما بدأ بالكتابة للسينما بعد الحرب مباشرة بالاشتراك مع « كارل ماير » و « هانز يانوفيتش » ، وعندما بدأ في اخراج أفلامه بنفسه قدم أفلاما تعبيرية خالصة مثل « الأحلب والراقصة » (١٩٢٠) الذي كتبه ماير ، و « وجه يانوس » (١٩٢٠) الذي كتبه يانوفيتش ، لكن الفيلم الذي وصل بمورناو الى ذروة مرحلته التعبيرية كان « نوسفيرا تو » الذي تم اقتباسه من رواية « بروم ستوكر » : « دراكيولا » (١٨٩٧) ، وقام بكتابة السيناريو له هنريك جالين الذي لم يرد اسمه في تترات الأفلام .

إن أهم ما يميز « نوسفيرا تو » هو تلك التلقائية الشديدة رغم نزعته الانشائية التعبيرية ، ومن المفارقات أن تلك التلقائية لم تتحقق إلا بفضل عدم استطاعة مورناو للتصوير في الاستوديو بسبب الإنتاج المستقل ،

لذلك جاء فيلم مورناو قريبا من الأفلام الاسكندنافية التي سادت السوق الألمانية خلال الحرب ، حيث تجد عددا لانهايا من المناظر الطبيعية الموحية ، وذلك لأن مورناو قام بتصوير أغلب لقطات الفيلم في المواقع الطبيعية بوسط أوروبا ، من خلال مدير تصويره العظيم « فريتز آرنو فاجنر » ، الذي كان متخصصا في التصوير الواقعي البعيد عن التناقض التقليدي العاد بين الأبيض والأسود ، والذي يتيح درجات مختلفة من الألوان الرمادية ، لذلك فإن الفيلم ، على الرغم من انتماه لأفلام الرعب ذات البناء الروائي التقليدي ، يحتوى على قدرة بصرية شديدة الإيحاء بتعبيرية أكثر أصالة من أفلام مثل « كاليجارى » ، فبينما يعتمد « كاليجارى » فى تعبيره على تصوير الديكور الغريب ، والأضواء والظلال فوق الستائر الخلفية ، فإن تعبيرية « نوسفيراتو » هى تعبيرية سينمائية خالصة ، فى اعتمادها على زوايا التصوير والأضواء والتوليف ، أكثر من اعتمادها على تصميم الديكور ، وكثيرا ما نرى فى الفيلم بطله مصاص الدماء وقد تم تصويره من زاوية شديدة الانخفاض ، توحى بوجود هذا المعلق الوحش الشرير على الشاشة (وهو التكنيك الذى سوف يستخدمه ببراعة أورسون ويلز بعد ثمانية عشر عاما فى فيلمه « المواطن كين » ، كما سوف نرى فى الفصل العاشر) . كما أن عددا من هذه اللقطات تمت اخذها ؛ لكي يسقط الظل شديد الضخامة لمصاص الدماء على كل شيء داخل الكادر (يمكنك أن تفكر هذه الغلطة الصغيرة فليس هناك ظل لمصاص الدماء !) وهو الأمر الذى سوف تدركه أفلام الرعب التالية) ، كما تعتمد مورناو أن يعتمد فى تكوين اللقطات على استخدام العمق ، حيث يمتد الحدث من مقدمة الكادر الى خلفيته فى وقت واحد ، وهو ما يؤدي الى تكامل الشخصية والمكان فى وحدة واحدة ، الأمر الذى أضفى على « نوسفيراتو » إحساسا بالتلقائية والواقعية . لقد حقق التكوين فى العمق عدة تأثيرات تعبيرية مهمة ، ففي المشهد الختامى للفيلم ، نرى البطلة فى مقدمة الكادر وهى تحمق عبر نافذتها فى موكب جنازى ضخم ، يضم ضحايا مصاص الدماء ، بحيث يبدو الموكب وكأنه يمتد بلا نهاية من منتصف الكادر الى خط الأفق ، موحيا بالعدد الهائل من الجرائم التى ارتكبها « نوسفيراتو » ، وربما كانت التحيل السينمائية التى قام بها مورناو وفاجنر ، لخلق جو خرافى تبدو لنا اليوم قليلة التأثير ، فالنايات التى تحيط بقلعة نوسفيراتو نراها على الشاشة من خلال لقطات سالبة بفرض الإيحاء بجو الأشباح ، كما أن القوة الخرافية لمصاص الدماء تتجسد فى حركة سريعة مهتزة ، يتم تحقيقها من خلال تكرار إيقاف الحركة أثناء التقصير (كما سبقت الإشارة فى الفصل الأول) . ومع ذلك ، فإن

« نوسفيراتو » ، يظل بشكل عام واحداً من أكثر أفلام الرعب إحياءً بذلك الجو الكئيب والمقبض ، حتى أن الناقد السينمائي المجري « بيلا بالاش » قد وصف الفيلم بأنه يبدو في كل مشاهد برفة مربعة ليوم القيامة .

أخرج مورناو فيلمه المهم التالي في نمط سينمائي استطاع أن يتفوق على الموجة التعبيرية ، ويسود السينما الألمانية في الفترة التالية ، وذلك هو نمط « مسرح الفرقة » الذي اشترك في تأسيسه كاتب السيناريو « كارل هاير » - الذي اشتهر من قبل مع « كاليجارى » -

لقد قدم معالجة واقعية للقمع الذي تعيشه الشريحة الدنيا من الطبقة المتوسطة آنذاك ، وما يحسبه ذلك من احساس قدرى قائم بتخيم على الحياة في مجتمع يسير في طريقه الى التخلل . وكانت سيناريوهات هاير لهذه الأفلام تظهر قدرته الكبيرة على البلاغة والإيجاز في التعبير السينمائي ، لأنه نجح في أن يقدم للمضنون فيها صياغة تتلام تماماً مع التقنيات السينمائية . كانت هذه الأفلام تتحاشى تماماً استخدام العناوين الفرعية المكتوبة على الشاشة ، كما كانت تحتوى على عدد قليل من الشخصيات ، يمثل كل منها رمزاً للقوة المدمرة التي لا يمكن السيطرة عليها في المجتمع الألماني . لقد بدأ هاير كتابة سيناريوهات أفلام « مسرح الفرقة » خلال ذروة شهرة التعبيرية ، وليس هناك من شك في أن هذه الأفلام تحتوى على عناصر تعبيرية ، وإننا يمكن أن ننظر الى هذه السينما الواقعية في مجملها على أنها امتداد للسينما التعبيرية وود فعل مضاد لها في الوقت ذاته ، فهي تحافظ على الصالح النفسى الكابى للأفلام التعبيرية ، ولكنها تغمعه في شكل وميض واقعيين (لقد كان شكلاً واقعياً خاصاً لأنه ظل لصيقاً بالتصوير داخل استوديوهات « أوبا » أكثر من نزوعه الى التقنيات التسجيلية) . ومن أفلام هاير الأولى لهذا النمط « السلالم الخلفية » (١٩٢١) من إخراج « ليوبولد جيسنر » و « التمزق » (١٩٢١) و « سلفستر » (١٩٢٣) من إخراج « لوبو بك » . ولكن الفيلم الذي كان تجسيدا كاملاً لهذا النمط وتدشيناً لعبة الواقعية الألمانية ، كان الفيلم الذي كتبه هاير وأخرجه مورناو والذي يحمل اسم « الرجل الأخير » (١٩٢٤) واشتهر بعنوانه الانجليزى « الشبكة الأخيرة » .

كان « الرجل الأخير » - الذي أنتجه اريك بومر لشركة « أوبا » -

فيلمًا متميزاً في كل عناصره ، وشديد الأهمية في تأثيره الهائل الذي مارسه على السينما الألمانية والأمريكية . لقد كان سيناريو هاير وتعميل

إميل جاننجس (١٨٨٤ - ١٩٥٠) ، وتصميم الديكور لفاتر رومريج

وروبرت هيرليت ، كانت جميعها شديدة الاقتان ، ولكن ما يجعل « الرجل الأخير » على هذا القدر من الأهمية في تاريخ السينما كان الاستغناء المبدع لحركة الكاميرا ، والتي يعود الفضل فيها الى المخرج مورناو ومدير التصوير كاول فرويند (١٨٩٠ - ١٩٦٩) . (قام فرويند بتصوير العديد من الأفلام الألمانية المهمة لمورناو ، مثل « وجه يانوس » (١٩٢٠) ، و « الرجل الأخير » (١٩٢٤) ، و « تارتوف » (١٩٢٥) ، و « فلوست » (١٩٢٦) وجميعها من إخراج مورناو ، وكذلك « مترو بوليس » (١٩٢٦) من إخراج لانج ، و « برلين سيمفونية مدينة » (١٩٢٧) من إخراج فالتر روتمان ، كما سوف يقوم بتصوير بعض أهم أفلام درير - كما سوف نرى في الفصل التاسع ، لذلك كان فرويند واحدا من أهم المصورين الألمان خلال حقبة «فايمر» وبعد هجرته الى هوليوود عام ١٩٣٠ حقق نجاحا كبيرا بتصوير بعض أفلام الرعب المخرجين مثل تود براونينج وجورج كيوكور) . ولقد كان كاتب السيناريو ماير هو الذي اقترح أن تظل الكاميرا في معظم مشاهد الفيلم تتحرك بلا انقطاع (لقد أطلق عليها تعبير « الكاميرا الحرة أو غير المقيدة ») ، كما أنه طالب باشتراكها الفعال في الحدث حسبا كتب في السيناريو ، لكن فرويند بالطبع كان له الفضل في تحقيق ذلك من خلال إبداعاته الذكية التي كان يقف مورناو خلفها .

ومثل كل أفلام « مسرح الجيب » ، اعتمد « الرجل الأخير » على حبكة شديدة البساطة ، كما أن الجو المتجهم يسيطر عليه بقسوة ، حتى يأتي المشهد الأخير بنهاية سميعة ، قد تكون مريحة عاطفيا على نحو بدائي ، لكنها تبدو وكأنها خارجة تماما على سياق الفيلم كله ، يحكى الفيلم عن رجل عجوز (جانجس) يعمل في استقبال الزبائن عند بوابة فندق فخم في برلين ، لكن الرجل يفقد عمله حين يستبدل به رجل شاب ، لكن الأكثر أهمية بالنسبة للجمهور أنه يفقد زيه الرسمي الأنيق، فهذا الزى الرسمي قد أضفى عليه نوعا من الأبهة والكرامة ، وسقط جيرانه من أبناء الشريحة الدنيا للطبقة المتوسطة في المسكن المتواضع حيث يقيم مع ابنته ، وسوف يسبب له فقدة غير المتوقع لزيه الرسمي إهانة واذلالا قاسيين من جيرانه المتوحشين . ثم يتولى الرجل وظيفة أكثر ضالة ليصل فراشا في دورة المياه بالفندق ، لذلك يتضاعف احساسه بالمهانة ويبدأ في الانهيار ، ويصيح بين عشية وضحاها انسانا رث الملابس مهمل الكتفين ، ويفرط في شرب الخمر خلال حفل عرس ابنته ، تستولى عليه هلاوس الاحساس بالاضطهاد ، حتى انه يحاول يائسا أن

يسرق زيه الرسمي القديم ، وعندما يقترب الفيلم من نهايته ، نراه متهاورا الى جانب حائط دودة القز ، ليبدو كأنه حيوان حبيس استولى عليه الفرع من العالم كله ، حتى انه يذكرنا أحيانا بشخصية كالجواي ، ولكن لنتظر قليلا ، لأن العنوان الوحيد الذي يظهر في الفيلم يلعب فوق الشاشة ليقول لنا في صغرة ان الأشياء قد تنتهي على هذا النحو في واقع الحياة ، ولكن صانعي الفيلم أخذتهم الشفقة على الرجل المعجوز ، لنرى بعدها مشهدا ختاميا هزليا تحدث فيه مصادفة غير متوقعة ، تنول فيها الى الرجل تركه من قريب مجهول ، ونرى المعجوز في مطعم الفندق وهو يتخايل في ثياب فاخرة أمام مستخدميه السابقين ، بشكل يحمل مظهر بعض سوعية النخعة الكذابة، ولكن دون أن تبدو فيه أى ظلال للشعر، وفيما يبدو أن اختلاق مثل هذه النهاية السعيدة يعود الى الرغبة في تملق ذوق الجمهور الأمريكي ، لتحقيق نوع من التفاضل الكاذب ، وربما كانت هذه النهاية ذاتها - على النقيض - تحمل محاكاة ساخرة لهذا النوع من النهايات الملفقة . (اننا لا يمكن أن نرجح أى الاحتمالين أقرب الى الحقيقة ، وعلى كل حال فقد مارست السينما الأمريكية تأثيرا على السينما الألمانية منذ عام ١٩٢٤ وهو التأثير الذى استمر طوال عقد كامل) . ولكن التنافر بين هذه النهاية وسباق الفيلم ليس الا خطأ وحيدا ، في فيلم هو بكل المعايير شديد الاتقان في الشكل والموضوع على السواء . (يذكر الناقد بروس كاوين في ملاحظة ذكية أن هذا التنافر بين الفيلم ونهايته مقصود تماما لتحقيق تأثير محدد ، كتجسيد مبكر جدا للعوامل التي أدت الى تحلل المجتمع وسيطرة الاقتصاد الأمريكى ، فبطل الفيلم المعجوز ، والفيلم نفسه ، والاستوديو الذى أنتجه قد حصلوا جميعا على الخلاص عن طريق شركة أمريكية قرية ، استطاعت أن تفرض بأموالها السيطرة على شركة « أولفا » كما سوف نرى في قسم لاحق) .

لقد كان « الرجل الأخير » حقا هو أكثر الافلام سينما فايماو ابتداء من الناحية التقنية ، ففي الفترة المسابقة عليه كانت الكاميرا تتحرك أحيانا في حركة بانورامية أفقية أو رأسية (كما جاء في الفصل الأول) ، وهي مثبتة على حامل ساكن ذى ثلاث سيقان ، ولم تشهد السينما حركة الكاميرا فوق القضبان - لتتبع الأشياء المتحركة أو التقرب منها - الا في بعض اللقطات الاستثنائية القليلة عند جريفيث ، أو في الفيلم الايطالى « كايبريا » (١٩١٤) . لقد كانت هذه الحركة ممكنة باستخدام غرفة صغيرة - أو ترولى - ذات عجلات لتسير فوق أرض الاستوديو أو على قضبان مثبتة . ولقد أصبحت مثل هذه الحركات أكثر سهولة في

عصرنا الحاضر من خلال تقنيات أكثر تعقيدا واحكاما ، لكنها لم تكن موجودة بالطبع في عام ١٩٢٤ عندما قام مورناو باخراج فيلمه . لكن مورناو استطاع أن يستغل امكانية تحريك الشريط ميكانيكيا داخل الكاميرا - وكان يدار يدويا قبل ذلك - لكي يستطيع المصورون أن يمنحوا كل اهتمامهم لحركة الكاميرا ذاتها ، أو لتغيير البعد البؤري للعدسة ، ومن الحق القول ان جريفيث قد نجح خلال تصوير مشهد المطاردة في فيلميه « مولد أمة » و « التعصب » ، في أن يضع الكاميرا على ظهر سيارة لكي يتابع الحدث ، كما استخدم مصعدا هائلا يتحرك على قضبان لكي يحقق حركة كاميرا معقدة في مشهد احتفال « بلشازار » في « التعصب » ، حين انتقل في لقطة واحدة من منظر عام لمدينة بابل الى الشخصيات الرئيسية في الحدث ، لكن « الرجل الأخير » كان أول فيلم في تاريخ السينما ينتج في تحريك الكاميرا الى الامام وإلى الخلف ذهابا وايابا ، وإلى أعلى وإلى أسفل ، ومن جانب الى آخر في مشاهد تستمر زمنا طويلا .

كان جريفيث في فترة سابقة (وايزنشتين في فترة لاحقة) يحقق مثل هذا النوع من الحركة من خلال توليف عدة لقطات منفصلة ، ولكن إنجاز مورناو انه استطاع تحقيقه من خلال حركة الكاميرا في لقطة واحدة طويلة ودون انقطاع، وعلى سبيل المثال نتابع الكاميرا في المشهد الافتتاحي للفيلم وهي تنزل عبر مصعد الفندق ، ثم تسير في قاعة الاستقبال المزدحمة حتى تصل الى الباب الدوار ، (الذي يبدو رمزا يشير الى عشوائية الحياة كما لو أنها تختار مصائر البشر مثل عجلة القمار الدوارة) ، ثم تتوقف الكاميرا لتركز على البواب المجوز وهو يقف أمام الباب في كبرياء منتظرا زبائن الفندق * (ان هذه اللقطة « تبدو » لقطة واحدة متصلة، لكن هناك قطعاً خفياً أثناء تحركها في صالة الاستقبال) . ان الفيلم يستخدم بمثل هذه اللقطة المبهرة التي كان تحقيقها أمرا شديدا الصعوبة ، في فترة لم تكن قد ظهرت بعد حوامل وروافع الكاميرا المعاصرة . ويمكنك أن تتخيل الانجاز في تحقيق هذه اللقطة بالتحديد ، عندما تعرف أن فرويند قد وضع الكاميرا على دراجة في المصعد الهابط ، ليقود الدراجة عندما وصلت الى صالة الاستقبال ، ويسير بها عدة مئات من الاقدام حتى يصل الى الباب الدوار ، وفي لقطات أخرى قام بوضع الكاميرا على سنان سيارة اطفاء - وكأنه كان يستيق روافع الكاميرا المعاصرة - ليجعل الكاميرا وكأنها تطير فوق أسلاك الكهرباء العالية ، وفي الحقيقة فان كاميرا فرويند تبدو وكأنها تتحرك بلا توقف في كل

لقطات « الرجل الأخير » ، على الرغم من أن هناك لقطات قليلة تم تصويرها بكاميرا سائنة ، لكنها تحقق التفساد المتعمد مع اللقطات المتحركة .

وعلى نفس القدر من أهمية حركة الكاميرا كما حققها مورناو وفرويند ، يأتي استخدامهما للكاميرا الذاتية ، حيث تقوم عدسة الكاميرا بدور عيني الشخصية داخل الفيلم ، حتى أن المتفرج يرى ما تراه هذه الشخصية من خلال عينيها ووجهه نظرها ، ولعلنا مازلنا نذكر طريقة جريفيث الأكثر بدائية ، عندما كان يقطع من لقطة لشخصية تنظر الى شيء ما خارج الكادر الى لقطة تصور هذا الشيء ذاته ، وهو ما يمكن اعتباره نوعا من استباق النظرة الذاتية وإن كان يتصف بقدر من الاختزال ، ولكن ليس هناك فنان قبل مورناو وفرويند قد استطاع أن يفهم الامكانيات الكاملة الهائلة المتضمنة في الكاميرا الذاتية ، وفي الطريقة التي يمكن بها استخدامها لتحقيق سرد الأحداث من منظور الشخصيات .

(هناك استثناء واحد على ذلك في فيلم « جنون دكتور توب » (١٩١٥)) اخراج « آبل جانص » ، وهو من « أفلام الفن » والذي استخدمت فيه لقطات المرايا المشوهة للايهاء بآثار عقار مخدر ، لكن المنتجين رفضوا توزيع الفيلم ، وهو ما يؤكد الاحتمال بأن صانعي فيلم « الرجل الأخير » لم يروه) .

إن أهم اللقطات الذاتية الشهيرة في « الرجل الأخير » تأتي في المشهد الذي يتجرع فيه الرجل العجوز في شقته مزيدا من الخمر ، فتبدو الغرفة وكأنها تدور حوله ، ولكي يستطيع فرويند أن يحقق هذه اللقطة التي تصور وجهة نظر الشخصية الرئيسية ، قام بربط كاميرا خفيفة الوزن الى صدره ، وأخذ يسير مترنحا عبر الغرفة . إن هذا التكنيك يبدو هو التقليد الملائم تماما لتحقيق مثل هذا النوع من اللقطات لكن هناك لقطات ذاتية من نوع آخر تماما في « الرجل الأخير » توضح الجلود التي تصل الواقعية الألمانية باصولها التعبيرية ، فإذا كانت الكاميرا أحيانا تأخذ مكان عين الرجل العجوز ، فإنها تتخذ في لقطات أخرى مكان تغيلاته التي تدور في ذهنه (إن الكاميرا الذاتية هنا لا ترى واقعا فيزيقيا وإنما ترى واقعا نفسيا) ، ففي نفس المشهد السابق تستولى على الرجل مشاعر حادة بالاهانة لبقده وظيفته وزيه الرسمي الفخم ، لذلك فإنه يحلم وكأنه قد أصبح موضع السخرية والازدراء من جيرانه ، وهو الأمر الذي سوف يصبح واقعا حقيقيا في اليوم التالي ،

عندما يعلم الجميع بقصته البائسة . وفي هذا المشهد الذى يصور الحالم المعبر عن اليأس الكامل للرجل المعجوز ، لا نرى الرجل على الشاشة (كما هو الحال فى الكاميرا الموضوعية) ، ولكننا نرى تصميمها بصريا لأفكاره ، ومشاعره وأحاسيسه ، فى لقطات يتم التوليف بينها بالمزج تصور وجوها تضحك ضحكات شريرة فى لقطات قريبة . وفى مشهد سابق ، بعد أن يقوم المعجوز بسرقة زيه الرسمى الذى انتزع منه ويجرى هاربا من الفندق ، يلقي نظرة على البناء فنراه من خلال مشاعره - وليس من خلال عينيه - وكان المبنى يرتج ويتأرجع كما لو كان سوف يسقط على الرجل المعجوز ويسحقه ، وهناك مشهد آخر لحلم تم تصويره باستخدام المرايا المشوهة (بطريقة تشبه ما فعله جانص) ، يتخيل فيها المعجوز أن قوة غامضة قد تملكته ، حتى انه يقفز فى الهواء مثل البالون . لذلك يمكننا القول ان **مورناو** قد **أظهر جلوره التعبيرية** باستخدام **الكاميرا الذاتية** بهذه الطريقة الواحة ، لكن يجسد الحالة النفسية الكثيرة لبطله من خلال التصوير البصرى ، لكن فيلم « الرجل الأخير » ما يزال يحتاج الى مزيد من التحليل والتقييم . ففى مثل هذه المشاهد ، أظهر **مورناو** فهما عميقا لقدرة **الكاميرا** على أن تقوم بدور « ضمير المتكلم ، بنفس قدرتها على التحدث » بضمير الغائب « فى السرد الروائى ، فلفظير المتكلم القدرة على أن يروى الحدث الواقعى والحدث النفسى ، لذلك فان المخرج يستطيع أن يختار بين هذه المستويات المختلفة للواقع أو المزج بينها ، خلال سرده لأحداث الفيلم ، لكن يحقق أكثر من منظور لموضوع واحد . وقد يكون فيلم « الرجل الأخير » بسيطا فى حيكته ، لكن بنائه شديد التعقيد ، حيث ان وجهة النظر التى نرى الأحداث من خلالها تنتقل دائما من الكاميرا الموضوعية - التى تقوم بدور السرد من خلال ضمير الغائب - الى الكاميرا الذاتية التى تجسد ما تراه الشخصية فى الواقع الحقيقى من خلال عينيه ، أو فى الواقع التخيل من خلال أفكارها أو تخيلاتها أو أوهامها . لقد كان هذا إبداعا حقيقيا لا يقبل فى أهميته فى مجال السرد السينمائى عن ادراك جريفت أن المشهد الدرامى يمكن بناؤه من خلال لقطات ذات أحجام وأطوال زمنية مختلفة . ولقد أصبحت إبداعات جريفت ومورناو اليوم من المعجم اللغوى التقليدى للسينما، لكنها كانت قواعد لم يتم اكتشافها حتى عام (١٩٢٤) . لذلك فان تأثير « الرجل الأخير » على السينما المعاصرة تأثير عميق . وتحت اسم « الفصححة الأخيرة » نال هذا الفيلم نجاحا عالميا كبيرا ، ومارس تأثيرا عظيما على تقنيات السينما الهوليوودية أكثر من أى فيلم أجنبى آخر فى تاريخ السينما ، سواء على مستوى تدفق أحداثه أو فى

عدم استخدامه لأية عناوين داخل السياق . ولقد وصفت « لوتيه آيزنو »
 - مؤلفة كتاب حول حياة مورناو - هذا الفيلم بأنه « يشكل القرار
 الإجماعي لهوليوود بأنه أعظم فيلم فى التاريخ » ، مما أدى الى رحيل
 مورناو الى هوليوود بعد انتاجه لفيلمين كبيرين لشركة « أوسا » ، هما
 « تارتوف » (١٩٢٥) و « فلوست » (١٩٢٦) .

كما تأثرت هوليوود بفيلم « منوعات » (١٩٢٥) من اخراج
 ايفالد أندريه دويون ، الذى أنتجه أيضا اريك بومر لشركة « أوسا » ،
 وقام بتصويره كارل فرويند ، ليكون هذا الفيلم أكثر الافلام الالمانية
 تأثيرا - بعد فيلم « الرجل الأخير » - فى السينما الهوليوودية . يتناول
 الفيلم مثلث الحب التقليدى بين ثلاثة من فناني ألعاب التاراجع على الحبال
 فى السيرك (اميل جاننجرس ، ليا دى بوتى ، فارفيك فارد) ، وهى القصة
 التى تنتهى بجريمة قتل . يحتوى الفيلم على حركة كاميرا لاهثة ، أكثر
 ديناميكية من فيلم « الرجل الأخير » ، فبأسلوب يقترب من النزعة
 التسجيلية ، تتسلسل كاميرا فرويند الى كل مكان يمكن أن تراه عين
 الإنسان ، فهى تحلق على نحو عصبى فى الوجوه ، وتنتقل من وجه الى
 وجه فى الغرفة المزدحمة ، كما أنها تطير فى الهواء مع لاعبي الأكروبات ،
 تبرى من خلال « اللقطة الذاتية » الجمهور وكأنه يتأرجح صعودا وهبوطا
 وهو يشاهد اللاعب ، وفى إحدى اللقطات تبدو الكاميرا وكأنها تسقط فجأة
 من الهواء لتتهادى على الأرض ، لتصور اللاعب وهو يسقط من فوق
 الحبال ليلقى حتفه . قد تبدو بعض هذه اللقطات وكأنها تميل الى النزعة
 التشكيلية ، أو كأنه تم اختراعها لفرض الإبهام وحده ، اذا ما قارنتها
 بالضمون العميق الذى تثيره حركة الكاميرا فى فيلم « الرجل الأخير » ،
 كما أن فيلم « منوعات » يبدو وكأنه يسير فى ركب « الرجل الأخير »
 سواء فى الموضوع أم التكنيك دون اضافة فنية حقيقية ، ومع ذلك فقد
 كتب المؤرخ لويس جاكوبز : « لقد وضع فيلم « منوعات » الجمهور
 الأمريكى فى حالة من الحماس البالغ لفن السينما » ، كما أنه أكد على
 ناثر هوليوود بالسينما الالمانية حتى نهاية حقبة السينما الصامتة (عندئذ
 سوف ينعكس التأثير لتبدأ مرحلة « أمركة » السينما الالمانية ، كما سوف
 نرى لاحقا) ، لكن فيلم « منوعات » مثل - بالنسبة للسينما الالمانية -
 جسرا تعبر عليه من نمط الافلام « مسرح الجيب » الذاتية المتاملة ، الى نوع
 أكثر موضوعية من الواقعية سوف يولد بعد عام ١٩٢٤ .

« اتفاقية » باروفاميت ، والهجرة الى هوليوود

وقعت ألمانيا في مازق اقتصادي حقيقي تحت تأثير اللجنة العالمية التي تم تشكيلها لحصار ألمانيا ، واجبارها على دفع تمويلات عن خسائر الحرب ، وهي اللجنة التي عرفت باسم رئيسها « دوويز » ، وجل المصارف الأمريكي الشهير . لقد كان هدف اللجنة هو إعادة ألمانيا للنظام الاقتصادي للحلفاء ، وبحلول عام ١٩٢٤ توقف تدهور المارك الألماني وتقلص التضخم الاقتصادي ، مما خلق حالة من الثقة الزائفة ، وحالة من الازدهار المؤقت في الجمهورية الألمانية ، حتى حدث انهيار سوق الأوراق المالية في عام ١٩٢٩ ، ومن المفارقات المثيرة للدهشة أن السينما الألمانية قد استطاعت أن تمر بسلام من أزمة التضخم السابقة على اتفاقية « دوويز » ، لكن السينما الألمانية بعد هذه الاتفاقية عاشت حالة من التقلص ، بسبب وضع شروط صارمة على تصدير البضائع الألمانية ، وهكذا فقد اضطرت الكثير من شركات الانتاج المستقلة إلى أن تغلق أبوابها خلال عامي (١٩٢٤) و (١٩٢٥) ، كما أن الشركات الأخرى التي استطاعت الصمود ووجدت صعوبة بالغة في اقتراض الأموال من المصارف الألمانية ، وانهزت هوليوود فرصة حالة التقلص والشلل التي عانت منها السينما الألمانية المنافسة لكي تفرق ألمانيا بالأفلام الأمريكية ، بل إنها استطاعت أيضا أن تقوم بتأسيس وكالات للتوزيع خاصة بها وشراء العديد من دور العرض . وبحلول عام ١٩٢٥ كانت شركة « أوبا » على حافة الانهيار بسبب تلك العوامل الخارجية ، بالإضافة إلى تلك التكاليف الباهظة في انتاجها لبعض الأفلام المبهرة ، لتخسر ما يزيد على ثمانية ملايين من الدولارات خلال هذا العام المالي ، عندئذ عرضت شركتنا « باراماونت » و « م . ج . م » تعويض بعض هذه الخسائر ، مقابل فرض شروطهما على سياسة شركة « أوبا » ، وهو الاتفاق الذي كان بالطبع لصالح الشركات الأمريكية . وكان نتيجة ذلك هو تأسيس اتحاد « باروفاميت » (باراماونت - أوبا - مترو) كشركة للتوزيع في أوئل عام ١٩٢٦ ، ومع ذلك فإن شركة « أوبا » خسرت خلال العام التالي اثني عشر مليوناً من الدولارات ، مما دفعها للبحث عن قرض جديد قام بتمويله رجل المال والأعمال البروسي « ألفريد هوجنبرج » ، الذي كان مديراً لمجموعة « كروب » الاقتصادية والصناعية ، ورئيساً للحزب الوطني الألماني ذي التوجهات اليمينية ، والذي نجح فوراً في شراء نصيب الشركات الألمانية ، ليتولى رئاسة مؤسسة أوبا في مارس ١٩٢٧ (قام هوجنبرج أيضاً بتشكيل مجلس إدارة للمؤسسة ، تم اختيار معظم أفراده من رجال الصناعة والمال الألمان المحافظين ، والذين كانوا يسيطرون أيضاً على العديد من الصحف ووسائل الاتصال) . وشيئاً

فشيئا استطاع هوجنبرج بذلك ونوعية أن يضع سياسة انتاجية للشركة تتواءم مع توجهاته السياسية اليمينية ، وهو ما بدأ في الاهتمام المتزايد باصدار جرائد سينمائية تدعو للحزب النازي ، لينتهي الامر كله بسيطرة النازيين على صناعة السينما الألمانية في عام (١٩٣٣) .

كانت النتيجة المباشرة لاتفاقية « باروفاميت » هي هجرة الفنانين من شركة « أوبا » الى هوليوود ، حيث عملوا في العديد من استوديوهاتها . فقد وصل ارنست لوبيتش الى أمريكا في عام ١٩٢٢ ، ليقوم باخراج فيلم « روزيتا » من بطولة هاري بيكفورد ، كما هاجرت أيضا ممثلة « أوبا » الشهيرة « بولا نيجري » ، والمخرج روسي المولد « ديمتري بوشوفتسكي » ، ليلحق بهم بين عامي (١٩٢٦) و (١٩٢٧) مخرجون مشهورون مثل « دويون » ، « بول لينى » ، « مورفا » ، « ميثال كيرتيس » (المجرى الذى غير اسمه فى أمريكا الى هايكل كيرتيس ، وقام باخراج ما يزيد على مائة فيلم لشركة وارنر بين عامي (١٩٢٧) و (١٩٦٠) ، والذى كان من بينها فيلمه الشهير الذى قام باخراجه عام (١٩٤٢) « كازابلانكا ») ، كما هاجر أيضا المصور كارل فرويند ، والممثلون اميل جانتس ، كونراد فايت (الذى قام بدور سيزار فى كاليجارى) ، جريتا جاربو (السويدية) ، وليا دى بونى المجرية ، بالإضافة الى المنتج اويك بوهر ، وكاتب السيناريو كارل هايو . فى الحقيقة لم تسبب هذه الهجرة للفنانين تداعى شركة « أوبا » لأنها كانت هجرة عشوائية ومؤقتة ، ومع ذلك فان عديدا من هؤلاء المهاجرين استقروا فى هوليوود ، وواصلوا حياة فنية تتراوح بين التواضع والنجاح ، فعلى سبيل المثال لم ينجح المصور كارل فرويند فى أن يصبح واحدا من أهم مصوري هوليوود خلال الثلاثينيات فقط ، ولكنه استطاع أيضا أن يقوم باخراج بعض أفلام الرعب المهمة لشركتى يونيفرسال و « م . ج . م » ، لتترك لفلما بصمته التعبيرية الألمانية على أفلام الرعب الهوليوودية خلال عصر السينما الناطقة ، على النقيض فان « مخرجين المائ كبارا واجهوا فى هوليوود مصيرا باهتا » .

ان الحقيقة البسيطة فى هذا الشأن هي أن هوليوود لم تكن تريد من هؤلاء الفنانين أن يقوموا بصنع أفلام من ذلك النوع الذى جعل منهم مخرجين عظاما فى بلادهم ، وبالتالي فان كل ما حدث هو أن الشركات الأمريكية قد قامت بشراء حفنة من المواهب الأجنبية دون أن تعلم تماما ماذا تصنع بهذه المواهب ، لهذا فقد عاد العديد من هؤلاء الفنانين بعد أن أصابهم السأم من وظائفهم المتواضعة فى هوليوود (وان كان البعض قد عاود الهجرة الى أمريكا فى فترة لاحقة هربا من النازية) ، وربما كان

لوبيتش هو الوحيد الذي استطاع التكيف مع التقيد والسطحية اللذين تتصف بهما صناعة السينما في هوليوود ، لهذا فقد كانت فترة عمله في أمريكا أكثر أهمية من عمله السابق في ألمانيا ، أما مورناو فقد كان من المفترض أن يحقق عمله في أمريكا نجاحا باهرا ، لولا موته المبكر في حادث سيارة في عام (١٩٣١) ، فخلال فترة قصيرة قام بإخراج فيلم « الشروق » في عام (١٩٢٧) الذي كان شديد البراعة من الناحية البصرية ، لكنه افتقد قوة مضمون فيلم « الرجل الأخير » ، ليحقق آخر أفلامه « تابو » (١٩٣١) نجاحا جماليا فائقا . لكن مورناو كان قد مات قبل أسبوع من عرضه على الشاشة .

ج . ف . بابست وواقعية « الشارع »

ربما كانت اتفاقية « دوين » أقل أثرا على صناعة السينما الألمانية بالمقارنة مع تأثير اتفاقية « باروفاميت » ، ولكنها استطاعت أن تترك أثرا مهما على النزعة التي اتجهت إليها الأفلام الألمانية ، فقد أدت فترة ما بعد (١٩٢٤) إلى عودة هذه الأفلام إلى الواقع الاجتماعي ، وأصبحت السينما الألمانية أكثر ابتعادا عن الموضوعات النفسية الكثيرة والمقعدة ، التي اتسمت بها أفلام التعبيرية ومسرح الجيب ، لتصبح أكثر اقترابا من واقعية حقيقية (وإن كانت ما تزال لصيقة بالتصوير داخل الاستوديوهات) ، وهي الواقعية التي جسدها أفلام « الشارع » في النصف الثاني من هذا العقد ، مثل « شارع بلا أفراح » (١٩٢٥) لبابست ، و « هاساة الشارع » (١٩٢٧) لبرونو ران ، و « الأسفلت » (١٩٢٩) لجو ماي ، و « ميدان الكسندر في برلين » (١٩٣٠) لبيل جوتسي . أخذت هذه الموجة من الأفلام اسمها من فيلم « الشارع » (١٩٢٣) لكارل برنث ، وهي الأفلام التي تماثل بشكل واقعي المآزق الذي وجد فيه الناس الماديون أنفسهم في فترة ما بعد الحرب من التضخم والتحلل . كما جسدت هذه الأفلام روح « الموضوعية الجديدة » التي دخلت المجتمع والفن الألمانيين على كل المستويات خلال تلك الفترة . لقد كانت هذه « الموضوعية الجديدة » تتسم بمنزعة سوداوية ساخرة ، تنزع كل الأوهام وتنعو لقبول « الحياة كما هي » ، وهو ما تمت ترجمته في نهض أفلام الشارع بواقعيته الاجتماعية المتشائمة .

(إلى جانب هذا النمط المتسق مع السياق التاريخي للواقع الألماني ، ساد نمطان آخران يستحقان الاهتمام ، كان أولهما « الأفلام الثقافية » التعليمية الطويلة ، وهي أفلام تسجيلية موجهة للصفاة ، وإن تكلفت

ميزانيات باهظة من شركة « أوبا » . كانت هذه الأفلام تعبر عن نزعة هروبية من الواقع ، لكنها حققت شهرة عالمية للسينما الألمانية في أنحاء العالم كله ، كما يتضح من فيلم مثل « الطريق الى الصحة والجمال » (١٩٢٥) . أما النمط الثاني ، الذي يعبر عن الاهتمام الألماني الخالص بالبطولة الفردية المتزوجة بجمال الطبيعة ، فقد تجسد في نمط « الأفلام الجبال » التي أخرجها أرنولد فانك (١٨٨٩ - ١٩٧٤) ، مثل أفلام « ذروة القدر » (١٩٢٤) ، و « الجبل المقدس » (١٩٢٧) ، وكانت في جوهرها أفلاما روائية يتم تصويرها في المواقع الطبيعية ، عن طريق أفضل الفنانين والفنانيات الألمان - حيث ظهرت فيها الممثلة لينى ريفنشتال للمرة الأولى ، قبل أن تصبح واحدة من أهم مخرجي الحقبة النازية - كما كانت القصص التي ترويها تدور دائما حول البطولة المبالغ فيها للرياضيين الألمان في صراعهم مع الطبيعة ، وقد كانت الجماهيرية التي حققتها - كما يقول كراكاور - بشيرا ونديرا بالنزعة البطولية التي تخاطب العواطف لا العقل على الطريقة النازية) .

كان أهم مخرجي الموجه الواقعية في السينما الألمانية هو المخرج النمساوي المولد جورج فيليلم بايست (١٨٨٦ - ١٩٦٧) ، الذي بدأ حياته الفنية في المسرح ، ليبدأ عمله في السينما متأخرا مع فيلم « الكفن » (١٩٢٤) ، الذي لم يتميز بقدر كبير من الأصالة . لكن فيلمه التالي « شارع بلا أفراح » (١٩٢٥) حقق نجاحا عالميا كبيرا ، وأصبح عملا مهما من نمط الواقعية الاجتماعية . (من الأمور المثيرة للسخرية أن النجاح العالمي للفيلم قد تحقق في بعض البلدان من خلال الرقابة ، فقد منعت إنجلترا عرض الفيلم ، كما تم حذف العديد من المشاهد المهمة في النسخ التي تم عرضها في إيطاليا والنمسا وفرنسا) . يتناول الفيلم الانهيار المادي والروحي للطبقة المتوسطة خلال فترة التضخم في مدينة فيينا ما بعد الحرب ، فيقوم بالتركيز على حياة عدة عائلات بورتوازية فقيرة ، تناضل من أجل البقاء على كرامتها وكبريائها ، حتى انها تتصور جوعا في صمت وسرية . لكن البؤس الذي تعيشه يتناقض مع ما نراه من حياة أغنياء الحرب الذين يعيشون في حياة مليئة بالملذات ، وهكذا فإن بنات الطبقة الوسطى - كما قامت بتجسيدهن الممثلتان السويديتان آسترا ليسين وجريتيا جاوبو - يقمن بالعمل في الدعارة لانتقاذ عائلاتهم ، بينما يعيش الأغنياء في حياة الممتدة في النوادي الليلية ، حيث « تباع » هؤلاء الفتيات الفقيرات ، لكننا لا نرى أبدا في الفيلم أية نزعة عاطفية مبالغ فيها ، فان بايست يقتصر « الحياة كما هي » ، بنوع من الواقعية الفوتوغرافية

ترفض تماما أسلوب « الكاميرا الذاتية » عند مورناو وفرويند ، وبالطبع فإن كاميرا بابست لا تتحرك كثيرا ، لكن جوهر الحيوية في أفلامه ينبع من التوليف ، وخاصة التوليف خلال حركة الشخصية على الشاشة .

كان بابست أول المخرجين الألمان الذين تأثروا تأثرا عميقا بنظرية ممارسة إيژنشتين للمونتاج ، التي سوف نناقشها في الفصل الخامس ، وفي الحقيقة أن السينما الألمانية قبل بابست قد تطورت في مراحلها العديدة من خلال « الميزانسين » وليس المونتاج ، حيث أنها عاشت تطورها بمنزل عن أبداعات جريفيث أو ابتكارات المخرجين الروس ، لهذا فإن أهم ما أضافه بابست للتكنيك السينمائي كان اكتشافه لأن ما يشعر به المتفرج ويدركه خلال رؤيته للقطات تم توليفها ، ليس إلا شذرات متفرقة ، وهذا الإدراك يمكن أن يصبح أكثر اقناعا حينما يتم التوليف من لقطة لم تنته الحركة فيها ، إلى لقطة تالية يتم فيها استكمال الحركة التي بدأت في اللقطة السابقة (يشير باوى سمولت بحق إلى أن هذا النوع من التوليف ، باستخدام استكمال الحركة من لقطة إلى اللقطة التالية ، كان قد تم استخدامه مبكرا في أفلام المخرج والف اينس (١٨٨٧ - ١٩٢٧) ، ولكن بابست كان أول مخرج يبنى فيلمه كله على هذه الطريقة من التوليف) ، أن عين المشاهد تتابع حركة الشخصية ، لذلك فإنها لا تدرك أن هناك أى قطع أو توليف بين لقطتين متتاليتين ، لهذا يصبح المونتاج أكثر سلاسة ، فعلى سبيل المثال عندما يريد أحد المخرجين تحقيق توليف ناعم من لقطة عامة لمثل إلى لقطة متوسطة لنفس الممثل ، فإن المخرج يطلب من الممثل أن يبدأ حركة معينة في اللقطة الأولى ويقوم باستكمالها في اللقطة التالية - ومن الأمثلة الشائعة التي يلجأ إليها المخرجون لتحقيق هذا التوليف أن يقوم الممثل خلال اللقطتين المتتاليتين بإشعال سيجارة أو الرد على الهاتف أو حتى القيام من مقعده . أن هذا التوليف (الذى يطلق عليه أحيانا التوليف غير المرئي أو توليف استمرارية الحركة) قد أصبح أساسيا في الأفلام التقليدية للسينما الناطقة ، حيث من الضروري أن تكون هناك وسائل ربط بصرية بين اللقطات ، تطابق وسائل الربط السمعية على شريط الصوت (على سبيل المثال فإن الشخصية قد تتحرك حركة معينة ، وتستمر فيها عبر العديد من اللقطات خلال استمرارها في النطق بالحوار المخصص لها ، وهكذا يتحقق التطابق في الاستمرارية البصرية والسمعية معا) . ومن المفارقات أن نجاح بابست في خلق هذه النعمة الجديدة في التوليف ، قد جعله يعتمد على الإفراط في تجزئ المشاهد إلى لقطات قصيرة ، وهو ما أصبح من علامات بابست المميزة في

أفلامه الأخيرة ، حيث لا يدرك المشاهد العادى الاحساس بالقطع والتوليف .
للمعد الهائل من اللقطات داخل المشهد الواحد .

كما أن هناك فى أفلام بابست ميزة أخرى ، وهى استخدامه المكثف للقطات التى تنتقل بين الشخصيات خلال تبادل الحوار بينها ، (وهو ما يعرف باستخدام لقطة لمتحدث تليها لقطة عكسية للشخص الذى يبادل الحوار ، دون أن تعبر الكاميرا الخط الوهمى الذى سبق توضيحه فى فصل سابق) ، أو فى استخدام اللقطات التى تنظر فيها الشخصية الى شيء ما خارج الكادر ليقطع المخرج الى لقطة تصور الشيء الذى تراه هذه الشخصية ، وفى هذه اللقطات جميعا يشعر المتفرج باستمرارية الحدث ولا يدرك وجود القطع والتوليف . لقد أصبحت هذه الطرائق فى التوليف هى الوسائل التقليدية للمونتاج فى السينما الهوليودية خلال الثلاثينيات والأربعينيات .

هكذا أصبحت أدوات بابست فى التوليف الناعم وسيلة أتاحت له قدرا كبيرا من القدرة على تحقيق بئنه سرى يتميز بالاستمرارية الناعمة .
فى فيلم « حب جين ناي » (١٩٢٧) على سبيل المثال نرى مشهدا يستغرق على الشاشة دقيقتين ، يحتوى على ما يزيد على أربعين لقطة تم توليفها بشكل ناعم ، وتنتقل من الذاتية الى الموضوعية حيث نرى فيها ثلاث شخصيات تتبادل حوارا ساخنا وهى تتحرك داخل غرفة ، وقد زاد بابست هذه التقنيات اتقاناً فلما بعد فيلم ، ويمكن القول - على الأقل بشكل رمزى - أنه استطاع تحقيق النتيجة المنطقية لما اكتشفه « ادوين س . بورتر » ، من أن المشهد يمكن تجزيته الى لقطات ، وأن اللقطة هى الوحدة البنائية المهمة فى السينما .

أظهرت أفلام بابست الأخيرة استمراره فى الاهتمام بالواقعية الاجتماعية ، على الرغم من امتزاجها فى بعض الأحيان بالميلودراما أو الفانتازيا التى تمد جذورها فى التراث التعبيرى ، ففيلمه « خلفايا الروح » (١٩٢٦) يعد دراسة حالة للقلق العصابى (قام بمساعدته فيه تلميذان من تلاميذ سيجموند فرويد (١٨٥٦ - ١٩٣٩) مؤسس التحليل النفسى) ، وهو الفيلم الذى يحتوى على أكثر مشاهد الأحلام حيوية فى تاريخ السينما، وفى فيلمه « حب جين ناي » عاد بابست الى ساحة الواقعية الاجتماعية ، لكى يصور التطورات التى حدثت لعلاقة حب خلال السنوات المضطربة للثورة الروسية وفى أعقابها ، وقام بتصوير الفيلم بأسلوب شبه تسجيلى وباستخدام الضوء الطبيعى كل من المصورين أدنو فاجنر

و روبرت لاش ، اللذين استخدموا المواقع الطبيعية في أغلب مشاهد الفيلم ، ليعيدوا الفيلم في النهاية وكأنه وثيقة تسجل واقع المجتمع الأوربي في فترة ما بعد الحرب وهو في طريقه الى التحلل السريع . كما أن بابتست استطاع أن يطور تقنياته في التوليف المعقد ويحملها الى آفاق جديدة . أما آخر فيلمين صامتين لبابتست فكانا « صئقون بالبنور » (١٩٢٩) . و « يوميات إنسان ضائع » (١٩٢٩) ، وهما يتناولان حياة العاهرات . قامت بتمثيلهما الممثلة الأمريكية البارعة لويزي بروكس) ، لتبدو فيها العلاقة الوثيقة بين الحياة المتفسخة للعاهرة ، والتحلل العام الذي يسود المجتمع ، ولقد أعد بابتست نفسه لحلول عصر السينما الناطقة ليصبح واحداً من أهم مخرجيها في فترتها الأولى ، ومن بين أهم أفلامه خلالها « العجبة الغربية » ١٩١٨ (١٩٣٠) ، و « الرفاق » (١٩٣١) . لقد امتلئت حياة بابتست الفنية خلال الأربعينيات ، لكن أعظم أعماله هي التي أخرجها بين (١٩٢٤ و ١٩٣٠) وهي الفترة التي شهدت - في تناقض شديد - أقول ما كان يسمى « العصر الذهبي للسينما الألمانية » ، والتي شهدت أيضا الانحدار الذي سارت فيه هذه السينما .

طريق السينما الألمانية نحو النهاية

من الأمور الشائعة في كتابة تاريخ السينما أن تنال النازية كل اللوم على انحدار السينما الألمانية ، لأنها استطاعت بالفعل أن تقضي على شركة « أونا » بمجرد وصول الحزب النازي الى السلطة عام ١٩٣٣ ، لتتحول الى مصنع لانتاج العديد من أفلام التسلية التافهة ، أو الأفلام الدعائية النازية ، تحت إدارة جوزيف جوبلز ، لكننا نستطيع أن نرى اليوم أن السينما الألمانية كانت تحترق بسبب أمراضها الخاصة ، قبل وقت طويل من انتصار النازية ، وقبل وقت طويل أيضا من حلول عصر السينما الناطقة . ان هذا لا يعني أن السينما الألمانية كانت قد وصلت الى نهايتها المأساوية مع نهاية عصر السينما الصامتة ، فعلى العكس ، انتهت ألمانيا ثلاثة من أهم الأفلام الناطقة الأولى ، والتي نالت شهرة عالمية واسمة : « الملك الأزرق » (١٩٣٠) لجوزيف فسون سترنبرج و « م » (١٩٣١) لفرير لانج و « العجبة الغربية » ١٩١٨ (١٩٣٠) لبابتست . ومع ذلك ، فليس هناك مجال للشك في انحدار المستوي العام للانتاج بشكل حاد بعد عام (١٩٢٤) ، لأسباب عديدة وعميقة الجذور .

لعل أهم هذه الأسباب هو الاهتمام الشديد بإنتاج الأفلام داخل الاستوديو ، الذى بدأ مهما لتحقيق الجودة الجمالية المميزة للسينما الألمانية بين (١٩١٩) و (١٩٢٤) ، لكنه أصبح قيّدا خائفا للإبداع مع اقتراب نهاية عصر السينما الصامتة . لقد أصبح أسلوب شركة « أوبا » الذى يتميز بالاهتمام بالبناء المعمارى فى الديكور والإضاءة التشكيلية ، وكأنه غاية فى حد ذاته ، كما أن السعى للإبهار الزائد فى الانتاج قد أدى الى التقليل فى الاستقرار الاقتصادى لنظام الاستوديو ، (وعلى سبيل المثال فان من الأقوال الشائعة أن فيلم « فاوست » لورناو قد تجاوز ميزانيته بأربعة أضعاف الميزانية المقررة) . ومن الأمور ذات الدلالة فى هذا السياق أن آخر فيلمين مهمين من أفلام سينما « فايمار » كانا من نوع الأفلام التسجيلية التى تقوم على المونتاج ، ويتم تصويرها فى المواقع الحقيقية فى برلين وحولها . كان الفيلم الأول هو « برلين سيمفونية مدينة كبيرة » (١٩٢٧) لكاتر روتمان ، عن فكرة لكازل هاير ، هو الفيلم الذى يستخدم الكاميرا البنية وتقنيات المونتاج على طريقة دزيجا فيرتوف ومجموعة « السينما - العين » (انظر الفصل الخامس) ، لخلق صورة تجريدية عن مدينة تمج بالحياة منذ لحظة الفجر وحتى منتصف الليل فى يوم من أيام أواخر الربيع . (قام روتمان بتوليف لقطات الفيلم على إيقاعات النص الموسيقى الذى ألفه المؤلف الموسيقى الماركسى الألمانى ادوولد هايزل ، والذى أدت موسيقاه التى ألفها لفيلم « بوتمكين » لاينشتاين الى منع عرض الفيلم رقابيا فى ألمانيا ، ومن المفارقات أن روتمان قد أصبح من أكثر المخرجين التسجيليين أهمية فى عصر الرايخ الثالث ، لمساعد ليني دفنشتال فى اخراج فيلم « أولمبياد » (١٩٣٦) ، وليقوم بإخراج فيلمه الدعائى الصارخ « مدوعات البانز الألمانية » (١٩٤٠) الذى يمجّد الانتصار على فرنسا) .

أما الفيلم التسجيلى الثانى المهم ، فقد كان « الناس فى يوم الأحد » (١٩٢٩) ، وهو حكاية شبه تسجيلية عن فتى وفتاة يقضيان عطلة نهاية الأسبوع على بحيرة خادج برلين ، وهو الفيلم الذى اشترك فيه العديد من السينمائيين الشباب ، الذين سوف يصبحون فيما بعد مخرجين كبارا فى عصر السينما الناطقة فى أمريكا : دويرت سيود هاك ، فريد زيممان ، ادجار أوكار ، ويلى وايلدر ، بالإضافة الى المصور يوجين شوفتات ، وقد أظهر هذا الفيلم مثل « سيمفونية مدينة » تأثرا واضحا بأسلوب فيرتوف والمدرسة السوفيتية فى المونتاج .

لكن أكثر العوامل التى أدت الى إهمال سينما « فايمار » ، وأكثرها قوة وتأثيرا فى نظر مؤرخى السينما ، كان التأثر الأمريكى الذى جاء من

تدفق الأموال والأساليب الهوليوودية في صناعة السينما الألمانية ، بعد توقيع اتفاقية « باروناميت » ، ولقد أصبح معروفا اليوم على سبيل المثال أن بابست قد تلقى أوامر واضحة من مسئول شركة « أونا » لكي يقوم بإخراج فيلم « حب جين ناي » على « الطريقة الأمريكية » ، وهو ما لم يستطع بابست مقاومته مقاومة كاملة . وفي الحقيقة أن الطريقة الأمريكية داخل نيو بابلزبرج (استوديوهات « أونا ») قد أثبتت نجاحا أقل مما حققته طريقة « أونا » في هوليوود ، لكن بعض دارسي السينما يقولون أن السينما الألمانية قد عانت من نزيف هجرة المراهب إلى هوليوود بعد عام ١٩٢٦ ، وأن فقدان موهبة مثل مورناو ، والديد من معاونيه ، كان أمرا حاسما في هذا المجال ، وفي نهاية الأمر فإن « أونا » قد انتهت إلى الإفكار الكامل بسبب المنافسة الأمريكية ، سواء في الساحة العالمية أو في داخل ألمانيا ذاتها ، لذلك كان من السهل أن تقع السينما الألمانية في أيدي السياسيين اليمينيين الذين أرادوا انقاذها لأسبابهم الخاصة ، ومع ذلك فإن من الواضح أن أهم الأسباب التي أدت إلى انهيار ألمانيا كقوة سينمائية تمتد إلى أعماق أكثر بعدا وخطرا من الأسباب التي سبق ذكرها .

لقد استطاعت النشأة والمؤرخة لوتة آيزنر أن تقترب من قلب الحقيقة في الفصل الأخير من كتابها « الشاشة المسكوة بالأشباح » ، حيث أوضحت أن ميراث التعبيرية كان مأساويا بالنسبة ، وكما أظهر سيجفريد كراكاور مرة بعد مرة في كتابه « من كاليجارى إلى هتلر » ، فإن السينما الألمانية كانت مشغولة في موضوعات أفلامها بفكرة النضال للتحكم في الذات ، وهو النضال الذي بدا خاسرا على الشاشة دائما ، لهذا فقد زاد الاحساس بضرورة وجود سلطة تفرض سيطرتها على الجماهير ، والتي كانت تضم في فترة ما بعد الحرب قطاعات كبيرة من الطبقة المتوسطة التي أضعتها التضخم والفقر . لقد كان هناك إذن تناقض بين النزعة الذاتية والفردية بجموحها ، والرغبة في كبح جماح هذه النزعة ، وهو التناقض الذي نجده أيضا في السياق التاريخي بين النظام الجمهوري لألمانيا واحساسها المأساوي بأنها أمة مهزومة ، وهكذا فقدت الديمقراطية اتجاهها الصحيح ، ولم تجد الجماهير وسيلة للتعبير عن ذاتها ، وأصبح العقل الجمعي للمجتمع في حالة شلل وعجز تامين ، وهو ما سهل على النازية أن تفرض سيطرتها على الجماهير تحت دعاوى النزعة الوطنية ، وإذا كان ما يقوله كراكاور وآيزنر صحيحا - وهذا هو ما اعتقده بالفعل - فإن تدهور السينما الألمانية - بسبب عوامل خارجية عديدة - قد أصبح حتميا مع وجود شلل داخلي ، ساعدت السينما الألمانية نفسها بل والمجتمع الألماني كله ، على خلقه ، لم يكن الشاؤمين إذن هم -

الذين دمروا السينما الألمانية ، ولكن الذي دمرها هو السياق الثقافي الذي سمح للنازيين بالصعود الى قمة السلطة ، وعلى الرغم من ان شركة « أوبا » حاولت ان تقوم بانتشاج القليل من الأفلام المهمة بين عامي (١٩٢٩ و ١٩٣٣) ، فان شرارة الحيوية الكامنة في السينما الألمانية كانت قد انطلقت ، وهي الشرارة التي لن تندلع مرة أخرى طوال فترة طويلة بسبب النازية تارة ، وتارة أخرى بسبب تقسيم ألمانيا في أعقاب الحرب العالمية الثانية ، لكن الشرارة سوف تضيء من جديد مع جيل من الألمان الذين ولدوا بعد الحرب الثانية ، ودخلوا الى عالم الوعي الفني والسياسي في أواخر الستينيات ، عندئذ سوف تصبح السينما الألمانية (كما سوف نرى في الفصل الثامن عشر) واحدة من أهم صناعات السينما تأثيرا في كل أنحاء أوروبا ، ومع أفلام سينمائيين لامعين مثل فيرث هرتزوج ، واينر فيرث فاسبيندر ، فيم فينتنر ، وجان هادي شتراوب ، وسوف تقف السينما الألمانية مرة أخرى على قدميها ، وتسير شوطا طويلا لتصبح على قمة السينما الطبيعية في العالم كله .



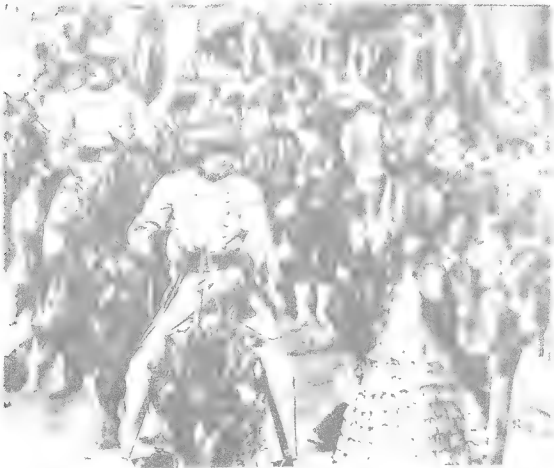
دستور كيتون في فيلم 'الملاح'



شارلي شابلان في 'جنون البحث عن الذهب'.



المخرج الأمريكي د. و. جريث



فيلم 'مولد امه' لجريث



هرولد لويد وبير
الكومينيا المحظرة



باستر كيتون في فيلم "الكلية"



فيلم "الحشع" من إخراج ستروهايه



فيلم "الوصية الأخيرة" من إخراج ستيرنبيرج



ويليام س. هارت من
لواقل نجوم الويسترن



فيلم 'عشرون ألف فرسخ تحت الماء' من إخراج ميليس



فيلم "الصهبة الأخيرة" من إخراج مورانو



فيلم "عنايقه الفصيح" من إخراج جون



فيلم "مصاص الدماء" للمخرج كارل نيونور تربيته



فيلم "مقصورة الدكتور كاليجارى" ونزوة لتعبيرية الألسا



مشهد سلام الأونيسا من فيلم "المدبرة بوتماكين"



فيلم "تافوك من الشمال" من إخراج فلاهرتي



العمود المنحور، فيرنانكس، بيكفورد، شابلن، وجريفيث



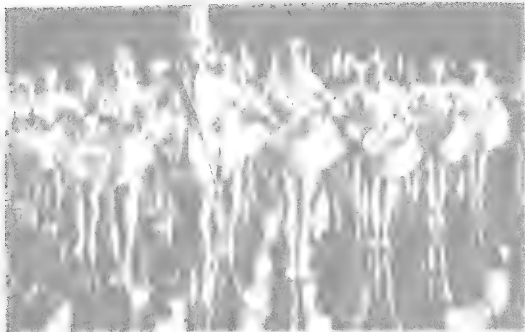
فيلم 'خروج العمال من المصنع' للومير



تجارب ماريه في التصوير السينمائي



فيلم 'مغنى الجاز' أول الأفلام الناطقة



جول بلونديل بطلة الاستعراض الشهير الذي صممه باسبي بيركلي في فيلم
"الساخون عن الذهب في عام ١٩٣٧"



جور جيلبيرت و جريتا جارو في مشهد للفندق من فيلم "الملكة كريستينا"



بیتز لوری فی دور سداح الأطفال فی فلم 'إم'



إيزا لانكستر وبوريس كارلوف فی فلم 'عروس فرانكشتاين'

السينما السوفيتية الصامتة

ونظرية المونتاج (١٩١٧ - ١٩٣١)

سينما ما قبل الثورة

قبل الثورة البولشفية (الشيوعية) في أكتوبر ١٩١٧ ، كانت صناعة السينما في روسيا تنتمي في جوهرها الى أوروبا ، فقد قام وكلاء الأخوين لومير ، وباتيه ، وجومون وغيرهم ، بتأسيس فروع للتوزيع في المدن الروسية الكبرى عند نهاية القرن التاسع عشر ، ولم يتأسس أول استوديو سينمائي روسي حتى عام ١٩٠٨ ، لذلك كان ثمانون في المائة من الأفلام التي تعرض في روسيا بين ١٨٩٨ واندلاع الحرب العالمية الأولى أفلاما مستوردة ، ليهبط هذا الرقم بين عامي ١٩١٤ و ١٩١٦ الى ٢٠٪ ، وذلك لأن عدد الشركات المحلية التي تنتج الأفلام قد زاد من ثمانى عشرة شركة الى سبع وأربعين شركة ، بسبب غياب المنافسة الخارجية في زمن الحرب ، لكن معظم هذه الشركات كانت تقوم على رأسمال هزيل ، وبحلول منتصف عام ١٩١٧ ، لم يتبق الا ثلاث شركات كبرى في كل أنحاء روسيا (وهي شركات إيرموليف ، كانجو لكوف ، وباتيه) ، وكان تشفون في المائة من عملية صناعة الأفلام مركزا في المهدن الكبرى مثل موسكو وبتروجراد (ظلت المدينة تحمل اسمها ألمانيا هو « مبانيت بترستريج » ، حتى دخلت روسيا الحرب ضد ألمانيا عام ١٩١٤ ليصبح اسمها « بتروجراد » ، كما أعاد البولشيفيون تسميتها في عام ١٩٢٤ الى « لينينجراد ») ، كما كانت كن المجهزات التقنية والأفلام الخام يتم استيرادها من ألمانيا وفرنسا .

كانت صناعة السينما في روسيا صغيرة ، لأن السينما لم تكن قد أصبحت بعد فنا شعبيا كما كانت في الغرب ، فعمل مسييل المثال

كانت الطبقة العاملة الروسية - على عكس قريبتها في ألمانيا - تعاني من الفقر الشديد ، حتى أنه لم يكن في استطاعتها الذهاب إلى دور العرض لمشاهدة الأفلام ، كما أن الطبقات الحاكمة بنزعتها المغالية في الرجعية لم تكن تعبر هذا الأمر إلى اهتمام ، ومع ذلك فقد أنتجت السينما الروسية في فترة ما قبل الثورة بعض الأفلام المهمة ، ففي عام ١٩١٣ قام الشاعر « ذو النزعة المستقبلية » فلاديمير ماياكوفسكي (١٨٦٣ - ١٩٣٠) ، وبعض رفاقه ، بصياغة بيان طليعي على فيام بعنوان « اللها في الكيايه المستقبل رقم ١٣ » ، كما قام المخرج المسرحي الكبير فيسولود مايرهولد (١٨٧٤ - ١٩٤٠) ، بين عامي ١٩١٥ و ١٩١٦ ، باقتباس عملين أدبيين شهيرين واعدادهما للسينما ، هما رواية أوسكار وايلد « صورة دوريان جري » (١٩١٥) ورواية ستانسلاف برونزوفسكي « الرجل القوي » (١٩١٧) ، حيث أظهر مايرهولد في الفيلمين إحساسا سينمائيا بمفهوم الميزانسين ، لكن أكثر أفلام هذه الفترة أهمية هو فيلم « الأب سيرجيوس » (١٩١٨) عن رواية ليف تولستوى ومن أخرج ياكوف بروتازانوف ، وهو الفيلم الذي تفوق فيه التمثيل والتصوير والبناء السردى على كل ما سبقه من أفلام ، وكانت معظم أفلام هذه الفترة أفلاما متواضعة تدور في عالم الميلودراما التاريخية وأفلام الرعب وأفلام الكوميديا الهزلية .

وعندما دخلت روسيا الحرب في عام ١٩١٤ ، توقف استيراد الأفلام الأجنبية ، وحاولت الحكومة القيصرية تنشيط الانتاج المحلي خاصة في مجال الأفلام التسجيلية والتعليمية ، فقامت بتأسيس « الادارة العسكرية للسينما » تحت اسم لجنة سكوبيليف (الذي كان رئيس هذه الادارة التي أنشئت أصلا لمساعدة المحاربين القدماء في الحرب الروسية اليابانية) ، وقد حصلت هذه اللجنة على حق تصوير الأفلام على جبهة الحرب . وعلى حين ظلت معظم شركات الانتاج تقدم أفلاما تجارية تنقسم بنزعة التسلية الهروية ، فإن لجنة سكوبيليف قد حاولت تشجيع انتاج الأفلام التسجيلية الدغالية ، في محاولة لايقال حالة السخط المتزايد ضد نظام القيصر ، لكن مثل هذا الجهد لم يكن ممكنا له أن ينجح ، لأن الأحوال الاجتماعية في روسيا قد ساءت خلال العام الثاني من الحرب ، إلى الدرجة التي بدا فيها أن الثورة باتت وشيكة ، وخاصة أن قوات الجيش قد عانت من هزائم ثقيلة ، بسبب سوء التغذية وقلة المعدات ، وسادت حالة من نقص الطعام والوقود في كل مكان ، وشعر الشعب كله أنه قد أصبح في حالة يرثى لها .

جلود السينما السوفيتية

في مارس ١٩١٧ تمت الاطاحة بنظام القيصر لتصل إلى السلطة حكومة برلمانية مؤقتة ، تحت رئاسة اليكسندر كيرينسكي (١٨٨١ -

(١٩٧٠) ، الذى اتخذ قرارا لا يتسم بالحكمة باستمرار روسيا فى الحرب . قامت حكومة كيرينسكى على الفور بإلغاء الرقابة على الأفلام ، وإعادة تنظيم لجنة سكوبيلف ، هذه المرة لانتاج أفلام دعائية ضد نظام القيصر ، لكن الإدارة الجديدة لم تنجح الا فى صنع فيلمين ، هما « القيصر نيكولاس إثناسي » ، و « المافى لن يموت » ، وذلك لأن الحكومة المؤقتة قد تمت الاطاحة بها بدورها على يد البلاشفة ، بزعامة فلاديمير ايليتشى لينين (١٨٧٠ - ١٩٢٤) ، خلال ثورة أكتوبر ١٩١٧ ، ليقلب ذلك تأسيس حكومة السوفيت فى بتروجراد ، وتندلع الحرب الأهلية خلال ثلاث سنوات قاسية بين « الحمر » (المناصرين للشيوعية) ، و « البيض » (المعادين للشيوعية) ، وأنصارهما فى الجيش الروسى ، وتستطيع قوات الحلفاء فى الحرب العالمية الأولى أن تغزو روسيا ، ويتم فرض مقاطعة اقتصادية صارمة عليها ، لينهار الاقتصاد تملأ وتسود حالة من المجاعة . (فى الفيلم الذى أخرجه وارين بيتى « الحمر » (١٩٨١) - وبصرف النظر عن قيمته السينمائية المتواضعة - فإنه يمكن لنا أن نرى صورة دقيقة لهذه الأحداث ، والتي تعتمد على حياة جون ريد (١٨٨٧ - ١٩٢٠) الصحفي الأمريكى الثورى الذى اشترك فى ثورة أكتوبر ، وكتب عنها كتابه « عشرة أيام هزت العالم » (١٩١٩) ، الذى اعتمد عليه إيزنشتين فى صنع فيلمه « أكتوبر » (١٩٢٨) ، كما قام سيرجى بونلارتشسوك بصنع فيلمين ملحميين عن نفس الكتاب ، هما « الثواقيس الحمراء : المكسيك بين الثيران » (١٩٨٢) و « الثواقيس الحمراء : لقد أبت ميلاد العالم الجديد » (١٩٨٣) ، وهما من الانتاج المشترك مع المكسيك وإيطاليا ، لكنهما لم يحصلوا على ترحيب نقدى خارج الاتحاد السوفيتي) .

وفى وسط هذه الحالة من الفوضى ، نظر البلاشفة الى السينما كأداة لإعادة توحيد تلك الأمة الممزقة ، فقد كان الحزب الشيوعى يضم مئتي ألف عضو من المفترض فيهم أن يستطيعوا قيادة شعب من ١٦٠ مليوناً ، أغلبهم من الأميين الذين ينتشرون عبر أكبر مساحة فى العالم يضمها وطن واحد ، يتحدثون بما يزيد على مائة لغة مختلفة ، لهذا فإن البلاشفة كان أمامهم مهمة عاجلة لتحويل السينما لأن تكون الوسيط الأكثر ملائمة لتعزيز التواصل والتماسك بين تلك الكتلة الهائلة من البشر ، فالسينما على أية حال تستخدم لغة واحدة - لا تحتاج لفهمها لتعليم خاص - كما أنه يمكنها من خلال التوزيع الهائل أن تقوم بتوصيل نفس الأفكار الى الملايين من الناس فى نفس اللحظة ، وكما أعلن لينين بنفسه فى تقييمه لهذه الحالة فإن « السينما بالنسبة لنا هى أهم الفنون على الإطلاق » .

ولسوء الحظ ، فقد كان أغلب المنتجين والفنيين الذين ينتمون إلى السينما التجارية فيما قبل الثورة من الرأسماليين المهادين للحكومة البلشفية (والعكس صحيح بالطبع) ، لهذا هاجر هؤلاء إلى أوروبا ، وأخذوا معهم معداتهم ومخزونهم من الفيلم الخام ، كما قاموا بتصدير الاستوديوهات التي خلفوها وراءهم ، ولم يكن ممكنا استيراد معدات جديدة أو أفلام خام إلى روسيا ، بسبب المقاطعة الأجنبية ، ومع ذلك فإن الحكومة السوفيتية حاولت مواجهة هذه المواقف ، فقامت بإلغاء لجنة سكوبيليف لتنشئ « لجنة السينما » ، تقسم خاص داخل وزارة التعليم ، وهي الوزارة التي كان يتولاها الكاتب المسرحي والناقد الأدبي أناتولي لوناشارسكي (١٨٧٥ - ١٩٣٣) . وفي أغسطس ١٩١٩ ، تم تأسيس صناعة السينما السوفيتية ، لتخضع لنشاطات « لجنة السينما » التي كانت ترأسها زوجة لينين : نادية كرويسكايا (١٨٦٩ - ١٩٣٩) ، لتقوم اللجنة بإنشاء مدرسة للسينما في موسكو لتدريب الممثلين والفنيين للعمل في السينما (وبعد فترة وجيزة تم انشاء مدرسة أخرى في بتروجراد) ، ولقد كانت تلك هي المدرسة الأولى من نوعها في العالم ، وما تزال حتى اليوم من بين أكثر هذه المدارس احتراما . كانت مهمة المدرسة في البداية هي تدريب الأفراد على إنتاج الأفلام التحريفية ، على شكل جرائد سينمائية ، تستخدم من أجل الدعاية لمبادئ الحزب ، ومنذ عام ١٩١٨ كانت هذه الجرائد السينمائية يتم عرضها في جميع أنحاء روسيا ، من خلال قطارات وسفن مهمتها الوحيدة هي تصدير الثورة من المراكز الحضارية إلى الأقاليم ، وهي مهمة هائلة في بلد يضم سلس مساحة العالم ونسبة كبيرة من البشر ذوي الجذور القومية والثقافية المتباينة (من الأمور الغريبة أن هذا النشاط الثوري كان يتم تمويله بعد عام ١٩٢٢ من العائدات التجارية لعرض الأفلام الأمريكية ، التي كان يتم استيرادها خصيصا لهذا الغرض ، بأوامر من لونا شارسكي ولينين . وفي الحقيقة ففي الفترة بين ١٩١٨ و ١٩٣١ تم عرض ١٧٠٠ فيلم أمريكي وألماني وفرنسي من الاتحاد السوفيتي ، بالمقارنة مع حوالي ٧٠٠ فيلم من الإنتاج المحلي) .

ولم يكن غريبا في ظل هذا النقص الحاد في الفيلم الخام ، والظروف المضطربة للدولة السوفيتية الجديدة ، أن تكون كل الأفلام التي تم إنتاجها خلال سنوات الحرب الأهلية (١٩١٨ - ١٩٢١) هي جرائد سينمائية دعائية . لهذا ، فإن السينما السوفيتية كانت منذ لحظة ميلادها سينما تسجيلية دعائية ، وكان أول فنانها المهمين هو دوجيا فيرتوف ، الذي كان أول فنان وصاحب نظرية سينمائية للفيلم التسجيلي في العالم كله .

دزيجا فيرتوف و (السينما - العين)

ولد دزيجا فيرتوف في بياالستوك في بولندا ، التي كانت جزءا من الامبراطورية الروسية ، (وكان اسمه الأصلي ديتيس كاوفمان ، لكنه اختار لنفسه اسم الشهرة حوالي عام ١٩١٥ والذي يعنى باللغتين الأوكرانية والروسية « صوت الكاميرا السينمائية التي تدار باليد » ومن الجدير بالذكر أن لفيرتوف شقيقين لهما مكان مهم في تاريخ السينما . الأول هو **بوديسي كاوفمان** (١٩٠٧ - ١٩٨٠) ، الذي كان من أعظم المصورين في العالم بالفيلم الخام من الأبيض والأسود ، وقد عمل مع **جان فيجو** في فرنسا ، أما في أمريكا ، فقد قسام بتصوير أفلام عديدة لـ **لايبا كازان** - ليفوز بجائزة الأوسكار عن تصويره لفيلم « **على وصيف الميناء** » (١٩٥٤) - **وسيدني لوميت** وآخرين . أما الشقيق الثاني فهو **ميخائيل كاوفمان** (ولد عام ١٨٩٧) الذي بدأ مصورا لأفلام فيرتوف ليقوم بعدها بإخراج بعض الأفلام التسجيلية .

استطاع دزيجا فيرتوف (١٨٩٦ - ١٩٥٤) أن يصبح المحرر المسئول عن **الجريدة السينمائية** التي تصدرها لجنة السينما منذ عام ١٩١٨ ، حيث كان المصورون يطوفون أنحاء البلاد ليسجلوا انتصارات الجيش الأحمر في الحرب الأهلية ، ونشاطات الحكومة الشيوعية الجديدة ، وكانت اللقطات المصورة يتم تجميعها في موسكو ، ليقوم فيرتوف ومساندوه بتوليها في جرائد سينمائية ، وفي البداية كان فيرتوف قائما بتجميع هذه المادة المصورة بطريقة تقليدية ، لكنه بدأ تدريجيا في تجريب طرائق **تعبيرية جديدة** في التوليف ، وبحلول عام ١٩٢١ كان قد أتم ثلاثة أفلام تسجيلية طويلة ، قام بتوليها من لقطات الجرائد السينمائية الأسبوعية . وهذه الأفلام هي « **ذكرى الثورة** » (١٩١٩) ، و « **واقعة سموليتسين** » (١٩٢٠) ، وفيلمه ذو التسلاطة عشر جزءا « **تاريخ الحرب الأهلية** » (١٩٢٢) . وفي هذه الأفلام جميعا قام فيرتوف بتجريب استخدام لقطات قصيرة جدا قد تصل الى **كادر واحد أو كادرين** ، بالإضافة الى استخدام **التلوين اليدوي** ، و**عناوين فرعية موحية** ، استثمارها من شعارات ثورية ويراهما المتفرجون بحروف كبيرة وكانها هتافات صارخة ، بالإضافة الى محاولة فيرتوف إعادة بثه الأحداث التسجيلية بشكل **درامي** .

كانت الفترة التي جاءت في أعقاب الثورة واحدة من أكثر الفترات توهجا في الابداع الفني ، ولأن أفلام فيرتوف الأولى كانت مؤيدة للسوفيت

على نحو قوى ، فقد تم تشجيع تجاربه برعاية « لجنة السينما » ، لئلا يرى أن يجمع حوله مجموعة صغيرة من شباب التسجيليين المؤمنين بالثورة ، والذين أطلقوا على أنفسهم مجموعة « السينما - العين » . قامت هذه المجموعة بإصدار سلسلة من البيانات الثورية في بداية العشرينيات ، تستنكر السينما الروائية لتقليدية وتصنفها بالعجز ، وتطالب بأن تحل مكانها سينما جديدة تقوم على « إعادة تشكيل المادة التسجيلية التي تقوم الكاميرا بتسجيلها » كما قال فيرتوف ، أن التعبيرات ذات الدلالة هنا هي : قدرة الكاميرا على التسجيل « و » التشكيل « حيث أن فيرتوف ورفاقه كانوا يؤمنون بالقدرة المطلقة للسينما على نسخ الواقع كما هو موجود بالفعل ، لكنهم كانوا يؤمنون أيضا بضرورة توليف وإعادة تشكيل هذا الواقع ، لخلق واقع فني قادر على التعبير والاقناع ، ان هذه المعتقدات - التي أطلق عليها فيرتوف « السينما العين » - قد أسهمت كثيرا في مجالات المونتاج التي سوف تسود في السينما السوفيتية الصامتة بعد عام ١٩٢٤ ، لكنها أيضا استطاعت أن تتجسد في أفلام تسجيلية مهمة .

وفي عام ١٩٢٢ ، أصدر لينين تعليمات بضرورة أن تكون هناك نسبة بين انتاج الأفلام التسجيلية وأفلام التسلية ، وعلى الرغم من أن هذه النسبة لم يتم تحديدها أبدا ، إلا أن فيرتوف كان يصر دائما على أن تكون الأفلام التسجيلية أربعة أضعاف الأفلام الروائية . وبعد فترة قصيرة بدأ في إصدار سلسلة جديدة من الجرائد السينمائية التي تتميز ببراعة فائقة في التنفيذ ، وتحمل عنوان « الحقيقة السينمائية » . كانت الأفلام الثلاثة والعشرون التي أصدرها فيرتوف من هذه السلسلة ، بين ١٩٢٢ و ١٩٢٥ ، تطبيقا عمليا لنظرياته ، حيث استخدم فيها العديد من التقنيات التجريبية ، لكنها لم تحقق البريق الذي تمتعت به سلسلة أفلامه الأولى « السينما العين » ، فعلى حين كانت سلسلة « الحقيقة السينمائية » تعتمد على اللقطات الأرشيفية وحدها ، فإن سلسلة « السينما العين » كانت قد استخدمت الخدع الفوتوغرافية والتصوير الفوتوغرافي للأشياء متناهية الصغر ، والطبع المزدوج ، والكاميرا الخفية ، حتى أن أحد اللقائهم أطلق عليها « رؤية ملحمية للوقائع اليومية » . وبين عامي ١٩٢٥ و ١٩٢٩ صنع فيرتوف ثلاثة أفلام تسجيلية طويلة هي « تقنموا أيها السوفيت » (١٩٢٦) ، و « مسلسل العالم » (١٩٢٦) ، و « رقم ١١ » (١٩٢٨) ، لكن أهم أعماله السينمائية التي تعتبر بحثا عمليا في تقنيات « السينما العين » كان فيلم « الرجل والكاميرا السينمائية » (١٩٢٩) .

يستخدم هذا الفيلم كل أدوات التوليف والتصوير المعروفة في السينما الصامتة ، لخلق صورة عن « الحياة كما يحياها الناس » ، في يوم عادي في موسكو من الفجر الى الشفق ، ولكن فيلم « الرجل والكاميرا السينمائية » ينور عن السينما ذاتها ، أكثر من تناوله للحياة في موسكو . لأنه يبدو كما لو كان في حالة بحث دائم عن الكشف عن عملية صناعة الفيلم ذاتها . ففي الفيلم تتكرر لقطات للمصور السينمائي وهو يقوم بتصوير الفيلم ، ولزوجة فيرتوف المونتيرة اليزافيتا سفيلوفا وهي تقوم بتوليفه ، بالإضافة للقطات لجمهور وكأنه يشاهد الفيلم ذاته . وهكذا فإن الفيلم لا يتبنى وجهة نظر واحدة نرى من خلالها اللقطات (فالفيلم لا يكتفي بأن يعرض لنا ما يراه المصور أو المخرج من خلال عدسة الكاميرا ، ولكنه ينتقل فجأة لكي يجعلنا نرى هذا المصور وهو يقوم بالتصوير) ، وبذلك فإن الفيلم يستعرض قدرة الكاميرا على التلاعب بالواقع ، وإعادة تشكيله ، في تقنيات سينمائية لا تتوقف عن استبدال بعضها ببعض ، مثل التغيرات في سرعة التصوير ، والمزج ، والشاشة المنقسمة ، واستخدام العدسات المتشوشة (التي تعطي صورا عديدة للواقع كأننا نراه من خلال مرآة متعددة) ، والتحرريك ، وتصوير الأشياء الدقيقة ، والمونتاج شديد التعقيد والبساطة . لقد تحول فيرتوف في فيلم « الرجل والكاميرا السينمائية » من كونه سينمائيا تسجيليا ، ليصبح شاعرا سينمائيا قادرا على ابداع نوع من الأفلام ، يمكن أن نسميه « ما بعد السينما » أو كأن السينما تتأمل ذاتها ، لذلك فإن فيرتوف استطاع استباق أعمال الموجة الفرنسية الجديدة (وهو الأمر الذي سوف نتناوله في الفصل الثالث عشر) . وكما قال عنه **ثلاثاد ديفيد بورديويل** ، فإن « فيرتوف استطاع أن يرتقي الى قمة من قدرة السينما على تأمل ذاتها ، قبل فترة طويلة من قيام نقاد « كراسات السينما » الماركسيين ، بالدعوة الى سينما تعلن عن مصادرها خلال عملية الانتاج والاستهلاك » ، (أو بكلمات أخرى الدعوة الى سينما لا تحاول خداع المشاهد بإيهامه بواقع سينمائي زائف ، لكنها تحاول أن تكشف له دائما عن حيلها التقنية ، ليشعر دائما أنه أمام أدوات سينمائية لتصوير الواقع) .

وعلى عكس معظم فناني السينما الجادين والمعاصرين له ، فقد كان فيرتوف يرحب بقدوم عصر السينما الناطقة ، لأنه كان يرى في الضعافة الصوت أداة لتعزيز « السينما - العين » بواسطة « الراديو - الأذن » ، لذلك استمر في صناعة الأفلام حتى الأربعينيات التي كان من بينها « **الحماس : سيمفونية دون باسان** » (١٩٣١) ، و « **ثلاث أغنيات عن**

لينين» (١٩٣٤) . وعلى الرغم من أن تأثيره العالمي خلال الثلاثينيات - سواء على السينما التسجيلية التقليدية والطلعية معا - كان قويا ، فإن تحول فيرتوف في نهاية العشرينيات من الأفلام التسجيلية القصيرة (التي كان يتم عرضها للجمهور العادي في الاتحاد السوفيتي مع أفلام التسلية الروائية) الى الأفلام التسجيلية الطويلة (التي لم يكن يراها المتفرجون العاديون) ، كان هذا التحول سببا في أن تلتصق به السمعة بأنه سينمائي يحتاج دائما الى من يقوم بالانفاق على أفلامه ، لأن هذه الأفلام لم تكن تستطيع أبدا أن تغطي تكاليفها . لذلك نفخر المسئولون في أفلام فيرتوف على أنها تستهلك الكثير من أموال الحكومة ، وهو ما كان سببا في نفور ستالين منه خلال الثلاثينيات ، ليصبح فيرتوف متهما بارتكاب خطايا الوقوع في « النزعة التشككية » ، وهي الخطيئة التي كان يراها رجال الحزب على أنها خطأ لا يفتقر ، يقص في مآزق الإعلاء من الشكل الجمالي على حساب المضمون الأيديولوجي ، ومع ذلك فإن فيرتوف أصبح خلال الستينيات والسبعينيات ثيبا لحركة « سينما الحقيقة » (وهو المصطلح المتبني عن « الحقيقة السينمائية » عند فيرتوف) ، وأبا للسينما اللاروائية العديدة . ولم يكن غريسا أن يقوم جان - لوك جودار ، مخرج الموجة العديدة الفرنسية ، ورفاقه السياسيون ، بتأسيس « جماعة دزيبها فيرتوف السينمائية » التي قامت بإنتاج العديد من الأفلام التسجيلية ، التي تستلهم أفلام فيرتوف ، بين عامي (١٩٦٨ و ١٩٧٣) . لكن الأكثر أهمية هو أن ما يبدو لنا واضحا اليوم بأن فيرتوف قد ساهم مساهمة فعالة في تأسيس السينما السوفيتية الصامتة ، وهو الدور الذي يجعله جديرا بمكانه ومكانته في تاريخ السينما .

ليف كوليشوف وورشة كوليشوف

كان ليف كوليشوف (١٨٩٩ - ١٩٧٠) واحدا من أهم الشخصيات التي شاركت في تأسيس صناعة السينما السوفيتية ، لأنه كان من المخرجين القليلين الذين بدأوا حياتهم الفنية قبل الثورة ، واستمروا في العمل في روسيا بعد عام ١٩١٧ . دخل كوليشوف عالم السينما كمصمم للدكتور في أفلام للمخرج الفجيش باور (١٨٦٥ - ١٩١٧) ولم يكن عمر كوليشوف قد تجاوز السابعة عشرة ، كما أتيحت له الفرصة لاستكمال اخراج آخر أفلام باور الروائية « بعد السعادة » (١٩١٧) ، عندما أصيب المخرج إصابة قاتلة أثناء تصوير إحدى اللقطات . كما انضم كوليشوف خلال الحرب الأهلية كمصور سينمائي لفريق العمل الذي كان يطوف

في أنحاء روسيا لتصوير الأفلام الدعائية ، كما كان عضوا نشطا في تأسيس « المؤسسة السينمائية » الحكومية عام ١٩١٩ . كان كوليشوف - مثل فيرتوف - مهتما بنظرية السينما بقدر اهتمامه بممارستها ، لذلك قام بنشر مقالاته الأولى عن هذا الموضوع عام ١٩١٧ في صحيفة سينمائية متخصصة ، لكن رؤسائه في مدرسة الفيلم لم تكن لديهم الثقة الكاملة في قدرات شباب متحمس في الحادية والعشرين من عمره ، لكي يعمل في محيط شديد التقليدية والصرامة ، لذلك فانهم قد سمحوا له بإدارة مجموعة دراسية صغيرة خارج النظام الرسمي للمؤسسة التعليمية ، وكانت تلك هي « ورشة كوليشوف » ، التي جذبت إليها أكثر الطلبة الشباب ثورية وابتكارا في مدرسة السينما ، وقد كان بينهم سرجي ايزنشتين ، وبودفكين ، وهي الورشة التي وجهت كل اهتمامها في تجريب طرائق التوليف .

وبسبب النقص الحاد في الفيلم الخام والمعدات ، الذي عانى منه الاتحاد السوفيتي في أعقاب الثورة ، فإن الورشة بدأت تجاربا بإنتاج « أفلام بدون سليلويد » ، حيث كان كوليشوف وطلابه يكتبون السيناريوهات ويقومون بإخراجها وتمثيلها ، أو بالأحرى تمثيل تصويرها ، كما لو أنه كانت هناك كاميرا حقيقية ، ثم يقومون - على الورق - بتجميع هذه اللقطات في « أفلام » (بكلمات أخرى ، فقد كان تصوير هذه اللقطات وتوليها لا يتم في الواقع الفعلي ، وإنما من خلال تخيل أعضاء الورشة لها ، لذلك يمكن اعتبارها مشروعات أفلام مكتوبة على الورق فقط) . ومع ذلك فقد استطاع كوليشوف في وقت وجيز أن يبدأ مشروعا جديدا ، ونموذجا فريدا في التجريب ، من خلال أكثر الأفلام تعقيدا في البناء خلال تلك الفترة ، وهو فيلم « التعصب » (١٩١٦) لجريفيث .

كان فيلم « التعصب » قد تم استيراده في روسيا - في نفس عام عرضه بأمريكا - لأغراض تجارية ، لكن أصحاب دور العرض رفضوه بدعوى أنه غير مفهوم وغير ملائم للمرض للجماهير . (كان صاحب الشركة المستوردة للفيلم في روسيا هو جاك روبير سيبرايو ، الذي قام بعد الثورة بمرض خدماته على « لجنة السينما » - كوكيل لاستيراد الفيلم الخام والمعدات السينمائية المطلوبة - واستطاع بين عامي ١٩١٨ و ١٩٢١ أن يجمع مليون دولار من الودائع الروسية الموجودة منذ فترة ما قبل الحرب في مصارف مدينة نيويورك ، ونجح بالفصل في اختلاسها بوثائق

مزورة ، لكن الحكومة السوفيتية استغنت عن خدماته في عام ١٩٢١ بسبب عدم اعتراف الولايات المتحدة بها ، ليهرب سيبيراديو بأمواله الى اوربا . ولقد تحولت هذه الوقائع الى فيلم كوميدى تليفزيونى عام ١٩٧٨ من انتاج « بى . بى . سى » ، تحت اسم « شكرا ايها الرفاق » من اخراج جيم هوكنز) .

وهكذا ، فان فيلم « التعصب » ظل على الرف الى ما بعد الثورة ، لينظم البلاشفة عرضه الاول فى بتروجراد (نوفمبر ١٩١٨) ، وموسكو (مايو ١٩١٩) ، وذلك لانهم وجدوا فى الفيلم عناصر ثورية « تحريرية » قوية . لقد تأثر لينين بما رآه فى القصة المعاصرة داخل الفيلم ، حين فهم على أنه تعاطف مع البروليتاريا ، وأصدر أوامره بضرورة عرضه فى جميع أنحاء الاتحاد السوفيتى ، ليستمر عرضه بالفعل عشر سنوات متصلة . ومن أجل تحقيق ذلك تم تجميع كل قصاصات الفيلم الخام المتاحة من أجل طبع نسخ من فيلم « التعصب » ، كما أن هناك بعض الأقاويل حول أن لينين قد قام بالفعل بالاتصال بجريفيث ليعرض عليه الاشراف على صناعة الفيلم السوفيتية ، وفيما يبدو ان دافع جريفيث لصرف النظر عن هذا العرض هو أنه تزامن مع افتتاحه لاستوديوهاته الجديدة فى مامارونيك . على أية حال فان فيلم « التعصب » قد أصبح يمثل أول نجاح فى صناعة وتجارة السينما السوفيتية على المستوى الجماهيرى والسياسى والجهالى . وكما كتب جاك ليدو فى كتابه الضحك عن تاريخ السينما الروسية والسوفيتية : « نحن نعرف على وجه اليقين ، أن فيلم « التعصب » قد حقق نجاحا جماهيريا ، كما نعرف بنفس القدر من اليقين أنه حقق تأثيرا جماليا وفنيا هائلا على كل السينمائيين السوفيت الشباب ، ويمكن القول انه ليس هناك فيلم سوفيتى واحد ذو أهمية تم صنعه فى السنوات العشر التالية على عرض « التعصب » يخلو من التأثير بهذا الفيلم » .

لقد كان هذا التأثير من القوة والعمق والانتشار ، داخل مجموعة « ورشة كوليشوف » ، الى الدرجة التى كانت فيها نسخ من فيلم « التعصب » (وايضا من فيلم « مولد أمة » بعد رفع الحظر الاقتصادى على الاتحاد السوفيتى فى عام ١٩٢٠) ، كان يتم عرضها دون توقف . وتذهب بعض الأقوال الى أن ذلك أدى فى النهاية الى الحد الذى تمزقت فيه شرائط الفيلم . لقد استغرق كوليشوف وطلبته شهودا عديدة ، فى الدراسة الدقيقة للطريقة التى قام فيها جريفيث ببناء فيلمه ، من خلال سرد روائي شديد التعقيد ، من خلال الآلاف من اللقطات المنفصلة . وفى النهاية شعر أعضاء ورشة كوليشوف بأنهم قد استوعبوا قواعد هذا

النوع من التوليف ، ليقوموا في خطوة أكثر تقدما بإعادة تركيب المشاهد
بمئات من الطرائق المختلفة لتجميع لقطات الفيلم ، لتجريب الطرائق التي
يتخلق بها المعنى من خلال ترتيب اللقطات ، ولأن مخزون الفيلم الخام في
الاتحاد السوفيتي قد أصبح متاحا من جديد - وإن يكن على نحو نادر -
بين عامي ١٩٢٢ و ١٩٢٣ ، كنتيجة للاتفاقية التجارية السوفيتية الألمانية ،
ولنجاح السياسة الاقتصادية الجديدة (نيپ) التي طبقها لينين ، فإن
الفرصة قد باتت متاحة أمام كوليشوف لتطبيق نظرياته في تحليل البناء
السينمائي ، ليصل الى آفاق أبعد مما ذهب اليه أي فنان سينمائي قبله .
وعلى الرغم من أن الأسلوب الذي اتبعه كوليشوف في تجاربه الأولى
فرضته ظروف ندرة الفيلم الخام ، فإن هدفه النهائي كان اكتشاف
القواعد العامة التي يقوم من خلالها الفيلم بتوصيل المعنى الى المتفرج ،
أو بكلمات أخرى اكتشاف الطريقة التي يقوم فيها الفيلم - باستخدام
مصطلحات السيميوطيقا - بدور الدالة التي تشير الى المدلول . وفي
تجربته الشهيرة التي سجلها بودفكين في كتابه « تكنيك الفيلم والتشكيل
السينمائي » ، قام كوليشوف باستخدام لقطة لوجه لا يحول تعبيراً (كانت
في الحقيقة لقطة تصور ممثلا مسرحيا شهيرا ، هو ايلان موجو كين ، الذي
هاجر الى باريس بعد الثورة) ، ومن خلال توليف هذه اللقطة بثلاث طرائق
مختلفة ، استطاع أن يحقق انطبعا مختلفا يجعل الوجه يحول تعبيراً
معيّنا ، ففي المرة الأولى قام بتوليف هذه اللقطة مع لقطة أخرى لطبق مليء
بالحساء الساخن ، وفي الطريقة الثانية يتم توليفها مع لقطة لجثمان امرأة
في تابوتها ، أما التوليف في الطريقة الثالثة فيتم مع لقطة تصور طفلة
صغيرة تلعب بلعبتها ، وعندما قام كوليشوف بعرض تلك الشرائط على
نوعيات مختلفة من الجمهور ، شعر المتفرجون بأن وجه الممثل في كل مرة
كان يعطي الاحساس الدقيق الملائم مع مايراءه . وفي الملاحظات التي كتبها
بودفكين عن تلك التجربة فإن « الجمهور قد تأثر بشدة بقدرة الممثل على
التشكيل ، سواء في اشتهااته للحساء ، أو لحزنه العميق على المرأة الميتة ،
أو ابتسامته السعيدة لتأمله الطفلة في لهوها ، لكننا نعلم بالطبع أن
الوجه كان هو نفس الوجه في كل المرات » . وهكذا توصل كوليشوف
الى ما يعرف اليوم بما يسمى « مؤثرات كوليشوف » (والتي استخدمها
بودفكين فيما بعد في فيلم « الأم ») ، والتي يمكن تلخيصها في أن
اللقطة السينمائية تحتوى على قيمتين منفصلتين : الأولى مصورة للشيء
الواقعي الذي تلتقطه من الواقع ، والثانية هي القيمة التي تكتسبها في
علاقتها مع لقطات أخرى .

في تجربة أخرى قام كوليشوف بتوليف لقطة لمثل وهو يتسم ، ثم لقطة قريبة لمسدي ، ثم لقطة أخرى لنفس الممثل وقد اعتراه الفرع ، وعند عرض هذا التوليف على الجمهور فسر المتفرجون التسامع على أنه يصور شخصية جبانة ، لكن كوليشوف قام بتوليف عكسي للقطتين اللتين يظهر فيهما الممثل ، فكان انطباع الجمهور أن التسامع يصور شخصاً شجاعاً ، وهكذا توصل كوليشوف إلى أن القيمة الثانية المتضمنة في اللقطة - التي يطلق عليها « مؤثر كوليشوف » - هي التي تكتسبها اللقطة في تجاورها مع لقطات أخرى ، وأن هذه القيمة شديدة الأهمية - بالمقارنة مع القيمة الأولى - في خلق العديد من المعاني والدلالات . لقد استنتج أن المعنى في السينما هو وظيفة يحققها شريط السليوكويد ، وليس الواقع الموجود في اللقطات ، وأن هذا المعنى يتخلق من خلال تتابع أجزاء هذا الشريط ، وبالطبع فإن جريفيث كان قد مارس هذه القاعدة على نحو فطري في كل أفلامه المهمة ، لكن كوليشوف كان أول من منحها هذا الوضوح النظري ، والتأكيد على أنها القاعدة في خلق المعنى السينمائي .

ذهب كوليشوف في تجاربه إلى مدى أبعد عندما استطاع أن يخلق « منظراً طبيعياً صناعياً » من خلال « خلق جغرافيا غير حقيقية » ، وذلك من خلال تجاور لقطات منفصلة تم تصويرها لأماكن مختلفة في أوقات مختلفة . في واحد من هذه التتابعات يرى المتفرج لقطة لرجل يتحرك من يمين الكادر إلى اليسار ، في أحد أجزاء موسكو ، ثم لقطة لامرأة تتحرك من يسار الكادر إلى اليمين في جزء آخر من المدينة ، ثم لقطة ثالثة لهما وهما يتصافحان في جزء ثالث من موسكو ، وفي نهاية هذه اللقطة يشير الرجل إلى شيء خارج الكادر ، ليرى المتفرج في اللقطة الرابعة البيت الأبيض في مدينة واشنطن ، ثم لقطة خامسة وأخيرة تصور الرجل والمرأة وهما يصعدان درج إحدى كنائس موسكو المشهورة . وهكذا استطاع كوليشوف أن يخلق إيهاماً سينمائياً بالوحدة في الزمان والمكان ، بالقطع بين لحظات منفصلة لخمسة أماكن وأزمنة متباعدة . كما استطاع في تجربة أخرى أن يؤلف جسد امرأة ، باستخدام لقطات منفصلة لأجزاء مختلفة من أجساد العديد من النساء .

إن ما توضحه تجارب كوليشوف تلك هو أن الزمان والمكان الحقيقيين في السينما تابعان تماماً لعملية التوليف - « المونتاج » - كما أطلق عليه السوفيت باستخدام الكلمة الفرنسية التي تعني « التجميع » . وكما يشير المؤرخ السينمائي رون ليفسكو ، فإن تجارب كوليشوف قد أوضحت أن قوة الترابط بين اللقطات في المونتاج ليست كامنة في توليف

الشريط السينمائي نفسه ، ولكنها نتيجة للطريقة التي يتم بها « ادراك » المتفرج لهذا التوليف ، لذلك فإن عملية المونتاج تحدث في وعي صانع الفيلم والمتفرج على السواء ، وبالمطبع فإن جريفيث كان أول من اكتشف التأثير النفس العميق الذي يمارسه التوليف على المتفرج ، لكن السينمائيين السوفيت هم الذين استخلصوا القواعد النظرية لهذه العملية ، لكن الحقيقة أيضا هو أن نظرية كوليشوف عن المونتاج تجاوزت توليف جريفيث في الطريقة التي وصفها سرجي ايزنشتين حينما كتب : « كانت اللقطات القريبة عند جريفيث قادرة على خلق الجو العام وسمات الشخصية واتاحة تصوير تبادل الحوار بين الشخصيات الرئيسية ، بالإضافة الى تحقيق إيقاع متوتر في مشاهد المطاردات » . لكن جريفيث لم يستطع أن يتجاوز مستوى التصوير المباشر والموضوعي للواقع ، ولم يحاول أبدا أن يستولد معنى جديدا من خلال تجاوز اللقطات ، وبكلمات أخرى فسان توليف جريفيث كان في خجلة السرد الروائي الذي يتوقف عند سطح الواقع ، من أجل تطور الحكمة أو حكاية القصة ، ولم يكن الأسلوب « المجازي » في فيلمه « التعصب » الا نوعا من الاستثناء ، لكن مجموعة كوليشوف استطاعت أن ترى في المونتاج وسيلة رمزية ومعبرة ، يتم بها تجميع الصور المختلفة لخلق المجاز أو الرمز غير المتضمن في الصور ذاتها ، وانطلاقا من هذا المفهوم الأساسي استطاع ايزنشتين وبودكين - أكثر تلاميذ كوليشوف ذكاء - أن يواصلوا تأسيس نظرياتهم الخاصة عن المونتاج ، سواء من خلال الكتابة النظرية أو ممارسة صناعة الأفلام ، ولكن ليس قبل أن تقوم « ورشة كوليشوف » بنفسها بترجمة هذه النظريات الى ممارسة فعلية .

ففي عام ١٩٢٣ ، استطاعت الورشة توفير الفيلم الخام والمعدات اللازمة ، لديه في أول أفلامها الروائية ، الذي كان محاكاة ساخرة للأفلام البوليسية على الطريقة الأمريكية ، وهو الفيلم الذي يحمل اسم « المفامرات العجيبة للسيد غوب في أرض البلاشفة » (١٩٢٤) ، والذي أخرجه كوليشوف ، وبالفعل فإن هذا الفيلم يعتبر أشبه بالحقيقة التي وضعت فيها مجموعة الورشة كل اكتشافاتها السينمائية ، لكنه كان أيضا فيلما بارعا ومسلليا في هجائه للمفاهيم المغلوطة عند رجل الشارع الأمريكي عن الثورة البلشفية . تحكي قصة الفيلم عن الأمريكي ، رئيس جمعية الشبان المسيحيين ، الذي يتجول في موسكو السوفيتية في رحلة عمل ، متوقفا أن المدينة تحتشد بالمجرمين والأشرار ، وفي مصادفة ساخرة فإن عصابة من الملتصقين للثورة المضادة تلتقي به ، ليرى السيد غوب فيها كل ما كان يتوقعه من فنون الفرع والرعب ، وعندما يرضخ لابتزازهم ،

ويكون على وشك تقديم مبلغ كبير من المال لهم ، يتم انقاذه على أيدي رجال الشرطة ، الذين يتيحون له أن يرى موسكو البلشفية الحقيقية . وقد حقق الفيلم نجاحا هائلا لدى الجمهور الروسى ، ولكنه أصبح اليوم ذا أهمية متواضعة نسبيا فى تاريخ السينما الكوميدية الصامتة .

قامت مجموعة كوليشوف أيضا بصنع آخر أفلامها الروائية ، الذى كان من نوع الخيال العلمى المتسم بالغموض والتشويق ، والذى يحمل اسم « شعاع الموت » (١٩٢٥) الذى أخرجه كوليشوف وكتبه بودوفكين . تميز هذا الفيلم ببراعة تقنية مدهشة ، لكنه يقى فى النهاية محاولة للتوليف بين مواد عديدة مأخوذة من مسلسلات سينمائية شهيرة ، مثل السلسلة الأمريكية « مغاطر بولين » ، وسلسلة « فانتوماس » الفرنسية . وربما لهذا السبب تعرض الفيلم للهجوم من قيادة الحزب الشيوعى تحت دعوى قلة كفاءته الأيديولوجية .

تفرقت مجموعة كوليشوف فى عام ١٩٢٥ ، على الأرجح كنتيجة لهذا الهجوم ، وأيضا لأن أعضائها الرئيسيين أرادوا أن يصنعوا أفلامهم الخاصة . لكن كوليشوف استطاع فى العام التالى اخراج أكثر أفلامه الروائية شهرة فى الغرب ، وهو « بقوة القانون » (١٩٢٦) ، الذى قام بتحويله اتحاد السينما الحكومى « سوفكينو » ، الذى تأسس فى عام ١٩٢٤ للإشراف على الشئون السينمائية فى كل الاتحاد السوفيتى من خلال التمويل الحكومى . اقتبس كوليشوف فيلمه بالاشتراك مع الناقد فيكتور شكلونسكى - صاحب النزعة الشكلية - عن القصة القصيرة « غير المتوقع » من تأليف جاك لندن ، واستطاع هذا الفيلم أن يحقق مزيجا بارعا من قوة العاطفة وهنتمسية الأسلوب ، على الرغم من الميزانية الضئيلة التى خصصها له اتحاد السينما ، وتعود معظم أحداث الفيلم فى كوخ صغير بمنطقة نائية خلال الشتاء ، ليحكى قصة شخصين اضطررتما الظروف الى قتل شخص ثالث لارتكابه جريمة اغتيال صديقين لهما . ليس هناك فى الفيلم أى أثر للتوليف بين خطوط متوازية لأحداث مختلفة ، كما أن الفيلم يكاد ألا يفادى هذا المكان المهجور ، ولكن كوليشوف استطاع من خلال المنتج أن يحقق الاحساس باتساع المكان دراميا ، وهو ما يبدو أنه قد ترك أثرا واضحا على أسلوب كارل دويج فى فيلمه « آلام جان دارك » (١٩٢٨) . وكما كتب أحد النقاد المعاصرين لكوليشوف ، فإن الدقة والاقتصاد فى فيلم « بقوة القانون » قد تحققا من خلال « صيغة جبرية وباضحية تبحث عن تحقيق أكبر قدر من التأثير بأقل قدر من المجهود » . وللأسف ، فإن الفيلم لم يلقى ترحيبا من معظم النقاد الرسميين فى الاتحاد

السوفيتي ، كما أن الأفلام الثلاثة الصامتة التالية لكوليشوف لم تحقق نجاحا ، وكان فيلمه الناطق الوحيد ذو الأهمية من بين أفلامه الناطقة الأخرى هو « العزاء الكبير » (١٩٣٣) ، المقتبس بتصرف عن عدة قصص قصيرة للأديب الأمريكي أو . هنري . وهو الفيلم الذي يبدو أن كوليشوف قد أراده أن يكون قصة رمزية عن المآزق الذي يعيشه الفنانون السوفيت تحت حكم ستالين . ومثل فيرتوف . فإن كوليشوف قد واجه اتهامات باوتكاف « النزعة التشككية » في مؤتمر السينمائيين عام ١٩٣٥ ، مما اضطره للإعلان عن استنكاره لأعماله الأولى ، وتخليه عن أفكاره حولها . وقد استمر في صنع الأفلام حتى عام ١٩٤٤ ، لتتم بعدها مكافاته على الولاء للحزب بتعيينه رئيسا للمؤسسة السينمائية الحكومية ، التي ظل يلقى فيها المحاضرات حتى عام وفاته في ١٩٧٠ .

وعلى الرغم من أن كوليشوف قد ساهم في صنع بعض الأفلام السوفيتية المهمة ، إلا أن أهميته الكبرى تنبع من كونه نظريا ، أكثر من كونه ممارسا لصناعة الأفلام . لقد كان في الحقيقة أول نظري يحاول تطبيق نظرياته في تاريخ السينما ، وهو ما يلخصه بودوفكين بقوله : « لقد كنا نصنع الأفلام ولكن كوليشوف هو الذي صنع فن السينما » . كتب كوليشوف بين عامي ١٩١٧ و ١٩١٩ ثمانية كتب ، وما يزيد على سبعين بحثا في نظرية وممارسة السينما . ومن الناحية الفنية البحتة كان عالم النفس الأكاديمي هوجو مونستربرج هو أول أصحاب النظريات السينمائية في كتابه « دراسة نفسية للسينما » الذي كتبه عام ١٩١٥ ونشره عام ١٩١٦) . وكما يقول المؤرخ رون ليفاكو ، فإن أكثر من نصف المخرجين السينمائيين السوفيت الذين ظهروا بعد عام ١٩٢٠ - ومن بينهم أيزنشتين وبودوفكين وبوريس باونيت وميخائيل كالاتوفوف وسيرجي باواجانوف (انظر الفصل السادس عشر) - كانوا من بين طلبته كوليشوف ، ويمكن تلخيص ميراثه لهم ولنا فيما كتبه عنه بودوفكين :

« كان كل ما يقوله هو : « في كل فن توجه هناك في البداية مادة خام ، ثم توجد بعدها طريقة لتشكيل هذه المادة بشكل يلائم طبيعة هذا الفن » ، ولقد كان كوليشوف يصر دائما على أن هذه المادة الخام في السينما تتألف من قطع السلويوليد الصغيرة ، وأن طريقة تشكيل هذه المادة هي جمع هذه القطع بنظام إبداعي ، كما كان يصر على أن فن الفيلم لا يبدأ عندما يقوم الممثلون بالتمثيل ، ويقوم المصورون بالتقاط اللقطات ، لذلك عنده ليس إلا اعدادا للمادة الخام ، ولكن فن القيام يبدأ من اللحظة

التي يبدأ فيها المخرج في جمع هذه الأجزاء من الشرائط ، وبواسطة اتحادها مما بالعديد من الطرائق المختلفة ، فإنه يحصل على نتائج مختلفة » .

إن اكتشاف هذا المفهوم ، وبلورته على هذا النحو ، كان هو البداية التي قامت عليها السينما السوفيتية الصامتة وجماليات المونتاج . ولكن من الخطأ - وهو الخطأ الذي وقع فيه العديد من المؤرخين - أن نفترض أن فكرة المونتاج قد ولدت من ورشة كوليشوف ، أو من تأثير فيلم «التصويب» عليهم ، أو من خلال ما فرضته الظروف الاقتصادية من ندرة شرائط السليولويد . ولكن فكرة المونتاج كانت في قمة حيويتها في الفن الطبيعي بين عامي ١٩١٠ و ١٩١٨ . وكما يشير ديفيد بوردويل ، فقد كانت تلك هي الفترة العظيمة للتجريب ، الذي ينتمي إلى النزعات الفنية المستقبلية والشكلية ، وهي النزعات التي كانت تنادي بأن الفن ينشأ عن تجزئـة الواقع وإعادة تجميعه ، وذلك عندهم كان هو جوهر عملية البناء الفني ، علاوة على ذلك فإن التوازي بين البناء عن طريق المونتاج ، والجدلية التاريخية الماركسية ، كان له تأثير كبير ، كما سوف نرى في أعمال سيرجي ايزنشتين .

سيرجي ايزنشتين

كان سيرجي ميخايلوفيتش ايزنشتين (١٨٩٨ - ١٩٤٨) مع د . و . جريفيث هما العبقريتان الرائدتان للسينما المعاصرة ، لكن على الرغم من تشابههما في استخدام اللغة السينمائية ، وتفضيل العمل في مجال الملاحم التاريخية ، إلا أن الاختلاف عميق بينهما أيضا ، فقد كان جريفيث يميل إلى النزعة العاطفية التي تمد جذورها في قيم الطبقة المتوسطة للنصر الفيكتوري ، وكانت أفلامه لذلك ثورية في شكلها ، رجعية في مشاعرها ، كما كان هناك الملايين من المشاهدين الذين يرغبون في مشاهدة أفلامه . على العكس كان ايزنشتين مثقفا ثوريا معاصرا صنع أفلاما قليلة لم يرها إلا عدد محدود من المثقفين ، لكنها تركت أثرا لا ينمحى على التاريخ وعلى السينما على السواء . وبينما كان جريفيث لا يملك ثقافة مدرسية ، مما جعله يعمل بشكل فطري ، فإن ايزنشتين كان ينتمي إلى حركة النهضة المعاصرة التي تهتم على نحو بالغ بالنهم إلى الثقافة والمعرفة . وعلى الرغم من أنه لم يكمل إلا سبعة أفلام طوال الثلاثة والعشرين عاما من حياته الفنية ، فإن تأثير هذه الأفلام وتأثير كتاباته النظرية على الشكل السينمائي ذاته كان عظيما على تاريخ السينما ، لا بدانيه

فيه فنان آخر باستثناء جريفيث • لقد اكتشف جريفيث في التوليف البناء الروائي الأساسي للسينما ، لكنه استخدمه بطريقة محافظة ، لكي يحكي قصصا تنتمي إلى عالم القرن التاسع عشر ، أما ايزنشتين فقد صاغ نظرية تجديدية واعية في التوليف ، أسسها على اكتشافات علم النفس في الإدراك ، كما أسسها أيضا على الجدلية التاريخية الماركسية ، وهي النظرية التي أتاحت للسينما أن تعبّر عن الأفكار للمرة الأولى باستخدام وسائلها الخاصة ، دون أن تستعير المادة أو الشكل من أي وسيط فني آخر • ومثل جريفيث فإن ايزنشتين أهدى العالم مجموعة من الأفلام هي من بين أعظم الانجازات الجمالية في تاريخ السينما على الإطلاق •

سنوات البحث عن الشكل والأسلوب

ولد ايزنشتين في ريجا باقليم لاتفيا عام ١٨٩٨ ، لأب كان مهندسا معياريا ناجحا ، وعلى الرغم من اهتمام ايزنشتين منذ صباه بالفن وعالم السيرك ، إلا أنه تلقى دراسته في معهد الهندسة المدنية في بتروجراد ، وحين قامت الثورة ضد القيصر في فبراير ١٩١٧ وأُغلق المعهد أبوابه ذهبت عائلة ايزنشتين إلى أوروبا الغربية ، بينما التحق ايزنشتين بالجيش الأحمر ليعمل مهندسا، وبعد عام قضاه في بناء الجسور خلال الحرب الأهلية. عاد إلى ميوله الأولى ليعمل في عام ١٩١٩ فنانا يرسم المصنقات الثورية التحريضية ، ويساعد في إقامة عروض مسرحية للهواة للجنود ، وبالصدفة قابل صديقا قديما لتأتيه الفرصة ليصبح مصمما للديكور ، ثم مخرجا لمسرح « بروجيكتات » بموسكو (والذي أنشئ عام ١٩١٧ تحت اسم « المنظمات التعليمية والثقافية البروليتارية » ، وهو المسرح الذي أصبح - بعد ثورة أكتوبر - مؤسسة حكومية تابعة لوزارة التعليم ، ومثل الصديقه من المؤسسات الثورية قام ستالين بحله بعد توليه السلطة عام ١٩٣٢) •

لقد كان مفهوم هذا المسرح - الذي ينقسم إلى مائتي شعبة محلية - قد تأسس خلال الثورة ، من أجل تحقيق « استبدال ثقافة بروجيتارية خالصة بالثقافة البورجوازية للعصر القيصري » • وعندما التحق ايزنشتين بهذا المسرح ، وجه فيه مكانا يحتشد بالتجارب والأفكار الطبيعية في الفن ، حيث يقوم المخرج المسرحي الشهير كوستانتين ستانيسلافسكي (١٨٦٣ - ١٩٣٨) بالقاء محاضرات يومية عن طريقته في التمثيل الطبيعي، بينما كان المخرج البارز فسيوفولود مايرهولد يقوم بالقاء محاضرات أخرى تهاجم النزعة الطبيعية عند ستانيسلافسكي وتدعو إلى مسرح غير تقليدي ، مسرح لا يستخدم اللفة وإنما يستخدم حركة الجسد فيما أسماه مايرهولد

طريقة « الآليات الحيوية » ، بالإضافة الى استخدام كل مصادر عروض السيرك والكوميديا المرتجلة « كوميديا ديلاوتي » . وبالإضافة الى سنانسلانسكى ومايرهولد ، كان هناك أيضا الشاعر والكاتب المسرحي المستقبلي فلاديمير ماياكوفسكى يقوم بشرح أفكاره الجمالية الثورية ، وكذلك الممثل والمخرج ميخائيل تشيخوف ومحاضراته عن الفلسفة الهندسية واليوغا . كل ذلك علاوة على ندوات أسبوعية ، حول الماركسية وعلم النفس الفرويدى ونظريات بافلوف فى ردود الأفعال .

تأثر ايزنشتين فى البداية بمايرهولد الذى لم يعد للعمل فى السينما بعد فيلميه اللذين أخرجهما قبل الثورة ، لكن ايزنشتين كان يتحدث عنه دائما بوصفه « الأب القنى » ، حتى بعد أن أدين مايرهولد خلال الفترة الستالينية (فقد تمت تصفية مسرح مايرهولد فى يناير ١٩٣٨ بعد أن أعلن رفضه الالتزام بالواقعية الاشتراكية ، وقبض عليه ، كما اغتيلت زوجته المثلة زينaida راخ ، ليتم اعدام مايرهولد نفسه فى سجن موسكو فى فبراير ١٩٤٠ ، وعلى الرغم من خطورة الاعلان عن الإعجاب بمايرهولد خلال تلك الفترة ، فإن ايزنشتين ظل وفيا له ، ويقال أنه هو الذى أنقذ مذكرات مايرهولد باخفائها فى حوائط بيته) ، كما كان مايرهولد يقول أن « كل أعمال ايزنشتين تمت جلوسها فى العمل الذى عملنا فيه سويا كاستاذ وتلميذ » ، كان ما تعلمه ايزنشتين من مايرهولد فى جوهره هو إمكانية الجمع بين طريقتين فنييتين قديمتين متعارضتين ، مثل الجمع بين الالتزام بنظام شديد الدقة والصرامة ، والإرتجال التلقائى، فى وقت واحد ، وطبقا لطريقة مايرهولد فى التمثيل ، فإن التلقائية كانت جزءا حيويا من نظامه الصارم ، وكما يقول الناقد بيتر وولفن ، فإن هذا المفهوم مستمد من مصادر عديدة ، مثل اكتشافات بافلوف فى ردود الأفعال الفسيولوجية والسيكولوجية ، وكذلك مذهب تيسلور (الذى يقوم على دراسة حركات العمل من أجل زيادة الإنتاج، وهو المذهب الذى تم اختراعه فى أمريكا) ، بالإضافة الى الكوميديا المرتجلة الإيطالية ، والفلسفة البراجداتية كما أسسها وليم جيمس ، وأداء دوجلاس فيربانكس الأوروبانى فى أفلامه ، ومسرح العرائس الألمانى ، والمسرح اليابانى والصينى . لقد كان لقاء ايزنشتين مع طريقة « الآليات الحيوية » هى نقطة البداية فى اهتمامه النظرى ، الذى امتد طوال حياته ، بالتأثيرات النفسية التى تحققها التجربة الجمالية ، أو بكلمات أخرى فقد كان يبحث دائما عن اجابة لمسؤال حول مجموعة المؤثرات الجمالية التى يمكن جمعها معا لتحقيق استجابة محددة لدى المتلقى فى ظل شروط معينة .

لقد كان شغل إيزنشتين الشاغل بهذه الظاهرة مستمرا طوال حياته ، وقد وجد التشجيع في مستقبل حياته الفنية عن طريق صديقه وزميله في مسرح « بروليتكال » وهو **سيرجي يوتكيفيتش** (١٩٠٤ - ١٩٨٥) ، الذي سوف يصبح مخرجا سينمائيا بارزا خلال فترة الأفلام الناطقة . وقد كان يوتكيفيتش أيضا هو الذي أتاح الفرصة لإيزنشتين لكي يعمل في تصميم الديكور في مسرح **ألورشة المستقبل** ، حيث تعرف على أسلوب استخدام **الألحقة الهزلية** ، الذي رسخ في ذهنه مفهوم « **تتميط** » الشخصية الذي كان شديد الأهمية في أفلامه الأولى . وقد كان يوتكيفيتش هو الذي قدم إيزنشتين لمجموعة « **مصنع الممثل الغريب** » ، وهي الحركة المسرحية المستقبلية التي كان يديرها **جريجورى كوزنيسيف** ، و **ليونيد تراوبورج** (الذي سوف يساهم في اخراج وكتابة العديد من الأفلام السوفيتية المهمة خلال العشرينيات والثلاثينيات) ، وهي الحركة المسرحية التي تقوم على الجمع بين عناصر السيرك والكاباريه والصاله الموسيقية (**البيوزيك هول**) ، بالإضافة الى أفلام المخامرات الأمريكية وأفلام الكوميديا الحركية (**السلاب ستيك**) . ولقد ظهر تأثر إيزنشتين بمجموعة « **مصنع الممثل الغريب** » عندما أخرج أولى مسرحياته في « **بروليتكال** » عام ١٩٢٣ تحت اسم « **الرجل الحكيم** » ، وهو العرض المقتبس عن مسرحية **لانسكندر أوستروفسكى** (١٨٢٣ - ١٨٨٦) . أخذ إيزنشتين من المسرحية التي تنتمي للقرن التاسع عشر الهيكل العام للحبكة ، وأعاد تنظيمها ليس في فصول أو مشاهد ، وإنما في سلسلة من النمر تشبه نمر السيرك أو الكباريه ، وتقوم كل نمرة على الجمع بين عدة عناصر تبدو متناقضة . لقد كان المسرح معدا ليُشبه حلبة السيرك بكل معداته التقليدية لأداء فنون الاكروبات ، بالإضافة الى استكشافات تهرجية ، وأصوات الضجيج العالية التي تحاكي أصوات « **المصر الصناعي الجديد** » ، وأيضا الألعاب النارية التي تنفجر تحت كراسي المشاهدين . كما أضاف إيزنشتين فيلما قصيرا (كان ذلك هو أول أفلامه) الذي يحاكي فيه جريدة « **سينما الحقيقة** » عند دزيجا فيرتوف ، احتفظ فيرتوف نفسه بذلك الفيلم تحت فقرة بعنوان « **يوميات جلوموف** » في العدد رقم ١٦ من جريدته السينمائية) .

أطلق إيزنشتين على طريقته تلك ، في الهجوم على **الذوق التقليدي للجمهور** ، تعبير « **مونتاج التعاذب** » (الذي يعنى الجمع بين عدة عناصر متناقضة لكن تجاورها يخلق ارتباطا ذهنيا محددًا لدى الجمهور) . وفي محاولة لشرح هذا المفهوم نشر إيزنشتين عام ١٩٢٣ بيانه النظرى الأول

فى جريدة « ليف » الراديكالية الأدبية ، التى كان يصدرها ماياكوفسكى (واسم الجريدة هو اختصار لما يسمى « الجبهة اليسارية للفنون » ، والتى كانت تضم مجموعة تعارض المفاهيم المثالية للفن ، وترأها على أنها من منتجات الثقافة البورجوازية ، وكانت ترفض على وجه الخصوص الوافعية السلبية والذاتية والنزعة النفسية فى الفن ، وتعلل من شأن التحريض المباشر الذى يعيد صياغة الحياة والعادات ، وقد انحلت هذه المجموعة فى نهاية العشرينيات لاتهام ستالين لها بالانحراف نحو النزعة الشككية) • فى هذا البيان كتب ايزنشتين بحثه الطويل ، عن مقياس علمى يقيس به التأثيرات الوجدانية للعمل الفنى لدى المشاهد ، ويقول انه قد وجده أخيرا فى « مونتاج التجاذب » :

• فى مثل هذا النوع من الجمع بين العناصر المختلفة ، فإن دقات الطبول لها نفس الأهمية التى يتمتع بها مونولوج لرومير ، وإن مقعدا صغيرا أمام المدفأة ليس أقل شأنا من مدفع يطلق قذائفه فوق رأس المتفرج ••••• ان التجاذب هو كل عنصر يدخل فى عملية الجمع ، المحسوبة بدقة بين عناصر مختلفة ، لتحقيق تأثير الصدمة الوجدانية لدى المشاهد ••••• كما كتب ايزنشتين أيضا أن هذه العناصر – التى تنصهر معا فى وحدة واحدة – يمكن أن تستخدم لتحقيق « مستوى جديد من التوتر » فى التجربة الجمالية • لذلك فإنه قبل أن يصنع أفلامه المهمة قدم صياغة لنظريته الفطرية عن المونتاج ، التى يمكن بواسطتها الجمع بين وحدات عشوائية مستقلة لتحقيق تأثير وجدانى متكامل ، يختلف تماما عن عناصره الأولى ، وكلما كان ايزنشتين يزداد تأثرا بنظريات فرويد (مؤسس التحليل النفسى) وإيوان بافلوف (مؤسس علم نفس ردود الأفعال) ، فإنه استطاع أن يستبدل بمفهوم « عناصر التجاذب » مفهوم « الصدمات أو المؤثرات » ، والتى كانت – كما يلاحظ بيتر وولن – شديدة الالتصاق باهتمامه الماركسى بالعناصر التحريفية فى العمل الفنى •

كانت التجربة المسرحية الثانية لايزنشتين هى « هل تسمعون يا موسكو » ، وهى من تأليف سيرجى تريتياكوف ، والتى تدور حول أحداث ثورية معاصرة فى بافاريا ، والتى أطلق عليها ايزنشتين مصطلحا يعنى « أداة التحريض وصدمة المتفرج » • كانت هذه المسرحية مثل مسرحيته السابقة « الرجل الحكيم » تحتوى على عدة عناصر سينمائية ، من بينها أداة تنقل اهتمام المتفرج بسرعة من نقطة محددة على خشبة المسرح الى نقطة أخرى • وكما يشير يون باورنا فى كتابه عن سيرة حياة ايزنشتين ، فإنه كان من الواضح أن ايزنشتين قد اقترب من الحدود حيث

يلتقي المسرح والسينما ، وحيث بدأت السينما ذاتها في جذب اهتمامه ، وفي مسرحيته الأخيرة ذهب الى مدى أبعد في تحقيق سلسلة من مؤثرات الصدمات الجمالية ، من خلال مسرحية تريتياكوف التحريضية « القشة الغاز » ، التي قام ايزنشتين بعرضها في مصانع انتاج الغاز ، حيث يجلس المشاهدون على أرائك بين الآلات ، بل أن المسرحية تنتهى بوصول العمال الحقيقيين لوردية الليل ليبدأوا العمل ، بينما يفاد الممثلون المسرح . لكن المسرحية لم تنجح بسبب تضال الممثلين الى جانب الآلات الصلابة ، لكن هذا الفضل هو الذي أقنع ايزنشتين بأن الشكل المسرحي - في أقصى حدوده الثورية - لا يستطيع تحقيق مفاهيمه عن المونتاج تحقيقاً متكاملًا ، وهو ما جعله يكتب تلك العبارة الموجبة في جريدة « ليف » عام ١٩٢٣ : « أن المسرح كوحدة مستقلة داخل الاطار الثوري ليس هو موضع البحث ، فمن العبث أن تحاول تطوير محرات خشبي وانما ينبغي عليك أن تجد « محراتنا آليا » » .

من المسرح الى السينما

جاء هذا « المحرات الآلي » الى ايزنشتين عام ١٩٢٤ ، عندما قرر « مسرح بروليتكا » أن يمول انتاج سلسلة من ثمانية أفلام تحل عنوانا واحدا هو « نحو دكتاتورية البروليتاريا » ، بهدف تسجيل تاريخ انشاء الحزب الشيوعي من نهاية القرن التاسع عشر وحتى عام ١٩١٧ . كان نص أحد هذه الأفلام قد أعده فاليري بليتيوف المخرج بالمسرح ، الذي دعا ايزنشتين لكي يساعده في المشروع ، وهو المشروع الذي تحول في النهاية الى فيلم « الاضراب » (أنتج عام ١٩٢٤ وعرض عام ١٩٢٥) ، ليسكون أول أعمال ايزنشتين السينمائية . كان من المفترض أن يكون « الاضراب » هو الفيلم الخامس من السلسلة ، لكنه كان الأول والأخير الذي تم صنعه منها . وكان ايزنشتين قد شاهد بين عامي ١٩٢٠ و ١٩٢٤ عددا ضخما من الأفلام التعبيرية الألمانية والأفلام الأمريكية في موسكو ، وكان من بينها أفلام جرييث (الذي كتب عنه ايزنشتين فيما بعد أن « كل ما في الأفلام السوفيتية يجد جذوره في فيلم « التنصب » ») ، وفي الحقيقة أن كثيرين من دارسي السينما يؤكدون اليوم أن القصة المعاصرة في فيلم « التنصب » هي التي أوسعت لايزنشتين بفيلم « الاضراب ») ، كما كان ايزنشتين قد تلقى تدريبه الأول لمدة أسابيع في مارس ١٩٢٣ مع صديقه استر شارب (١٨٩٤ - ١٩٥٩) ، المونتيرة الباهرة التي كانت تقوم آنذاك بإعادة توليف فيلم فريتز لانج « دكتور مايووه القاهر » ، لاعداد نسخة العرض

العام في موسكو تحت اسم « **التحشيد البراق** » ، (لقد قامت شاب بتغيير المشهد الأخير لمركبة مايبوزه مع الشرطة ، لتحوّله الى تمرد الطبقات الفقيرة في السواري) • بالإضافة الى ذلك ، فان ايزنشتين قد واطب على الحضور في ورشة كوليشوف لمدة ثلاثة شهور في شتاء ١٩٢٢ - ١٩٢٣ ، لكن الحقيقة ان ايزنشتين كان لديه معلومات قليلة جدا عن العناصر التقنية لصناعة الافلام عندما بدأ العمل في « الاضراب » ، ومع ذلك فانه قام - على نحو مشابه لما فعله جريفيث - بالتدريب على يد أفضل مصور سينمائي في استوديوهات « جوسكينو » وهو ادوارد تيسيه (١٨٩٧ - ١٩٦١) ليبدأ معه تعاوناً فنياً ممتداً يساوى في أهميته التعاون بين جريفيث وبيتز ، لكنه قبل ان يتلقى أية معلومات عن الطريقة التي يمكن بها استخدام المعدات السينمائية ، كان قد قام ببحث مستفيض في موضوع فيلمه ، وكتابة السيناريو بكل تفاصيله الدقيقة •

في هذا السيناريو كان ايزنشتين ينوئ أن يصنع فيلماً يمثل هجومًا ثورياً على « **السينما اليورجوازية** » ، التي كانت تعني بالنسبة له السينما الروائية كما كان الغرب يصنعها آنذاك ، ولتحقيق هذا الهدف فان « **الاضراب** » الذي يتحدث عنه عنوان الفيلم هو اضراب رمزي أكثر منه اضراباً تاريخياً ، على الرغم من أن كل المشاهد تم تصويرها في المواقع الحقيقية ، علاوة على ذلك فان ايزنشتين لم يقدم بطلاً فردياً وإنما قدم بطولاً جماعية ، فقد كان كل أبطال الفيلم هم العمال المضربون في نضالهم ضد نظام المصنع القمعي والوحشي ، ولم يكن هناك أحد منهم ينفرد بأهمية أكثر من الآخر سواء على مستوى أحداث القصة ، أو بالأسلوب الذي عالجهما به ايزنشتين ، لكن الأهم هو محاولة ايزنشتين تقديم صياغة لما أسماه « **الرابطه التي لا تنقسم** » بين **الجيل الماركسي** و**الشكل السينمائي** ، لهذا فقد وضع خطة للفيلم كله على أنه سلسلة من مونتاج « **العناصر المتجاذبة المتنافرة** » ، أو « **مؤثرات الصدمة** » ، التي يريد بها تحرير الضيق المتفرج على التوحد مع العمال المضربين • وكما صنع في مسرحياته السابقة ، فان هذا المونتاج بدأ في بعض أجزاء الفيلم نوعاً من الجيل ، هدفها جذب انتباه المتفرج بطريقة مباشرة وعذبة أحياناً ، لكننا أيضاً نرى محاولته الطموح في خلق نوع من **المجاز السينمائي** المتفرد ، من خلال تجاوز صورتين أو أكثر ، لكي يوحي بمعنى يختلف عن المعنى المتضمن في كل منهما على حدة • ولقد كان ذلك يمثل المرحلة الأولى في ممارسة المونتاج الأكثر تعقيداً وتركيباً ، الذي سوف يكون الدعامة الرئيسية التي يبنى عليها افلامه العظيمة التالية •

وعلى الرغم من أن « الاضراب » يحتوى على عناصر من السيرك ، وأخرى تميل الى تضخيم الواقع والمبالغة فيه - وهى العناصر التى تعود الى خبرات ايزنشتين المسرحية - فإن الفيلم يطور طريقة لا روائية فى السرد ، يبدو فيها واضحا تأثير فيرتوف ومدرسة « السينما العين » (على الرغم من محاولة ايزنشتين فيما بعد تضخيم العنصر التحريضي فى عمله مما دفعه الى القول : « اننى لا اؤمن » بالسينما العين » ولكنى اؤمن « بالسينما القبضه ») ، كما تبدو أيضا تأثيرات تجارب كوليوشوف .

تبدأ اللقطات الأولى من الفيلم بمونتاج للمداخن ، والآلات المضخه ، وملاك الخسنع الأشرار ، والعمال الطيبين المقموعين ، وسرعان ما نكتشف ان العمال يدبرون خطة للاضراب ، بينما تقوم ادارة المصنع من ناحيتها بالاتفاق مع عملاء ومرشدين لكى يخترقوا صفوف العمال ، وتندلع شرارة الاضراب عندما يقوم عامل بالانتحار ، ويفلق المصنع ابوابه ويشعر العمال اخربون للمرة الأولى فى حياتهم بالاستمتاع بالراحة ، لكن ملاك المصنع يدبرون ليقاف الاضراب عن طريق العنف ، بينما تقوم الشرطة بمحاولة التفاوض مع زعماء الاضراب ، بينما تقوم فى الوقت ذاته بإثارة حوادث الشغب بواسطة بعض الجرمين ، لكن العمال يرفضون الإذعان لهذه التوسايل جميعها على الرغم من المجاعة التى بدأوا فى المعاناة منها ، مما يدفع الشرطة الى أن تقوم بغزو مسلح لمنازل العمال ، يموت فيها كل عمال وعائلاتهم ، وينتهى الفيلم بالمشهد الشهير الذى يستخدم المونتاج لتصوير الوحشية الهائلة للسلطة ، عن طريق التوازي بين لقطات لقطع من الحيوانات المذبوحة فى السلخانة ، وجثث العمال بعد فض الاضراب ، لتأتى اللقطة الأخيرة التى تصور مسرح الأحداث من بعيد أمام عتابر العمال ، حيث تتناثر المئات من جثث الرجال والأطفال .

لقد كان « الاضراب » هو أول فيلم سوفيتى ثورى يستخدم الجماهير كبطل للفيلم ، وعلى الرغم من أن النقاد اتهموه بالنزعة الشككية ، فإن تأثيره التحريضي على القليلين الذين شاهدوه كان تأثيرا هائلا ، حتى ان ايزنشتين قد أطلق على الفيلم تصوير « أكتوبر السينما » ، بل ان الأكثر أهمية أن فيلم « الاضراب » قد بدأ بالفعل الفترة الكلاسيكية للسينما السوفيتية الصامتة ، فى وقت كانت فيه السينما الصامتة فى الغرب تكاد تصل الى ذروتها . ففى أمريكا وعندما جاء عام ١٩٢٤ كان جريفيث قد حقق بالفعل افلاما عظيمة ، كما كان فنانون مثل جريفيث ، وأريك فون سترهايم ، وروبرت فلاهاتى ، وشاولى شابلن ، وباستر كيتون ، يعملون جميعا فى بعض افلامهم المهمة (مثل افلام « أمريكا » ، و « الجشع » ،

و « موانا » ، و « حمى البحث عن الذهب » ، و « شرلوك الصغير » على الترتيب) . كما كانت السينما الألمانية قد بدأت في تجاوز المدرسة التعبيرية ، لتدخل الى الواقعية الجديدة مع فيلم مورناو « الرجل الأخير » ، وشهدت تلك الفترة ازدهار الفنى لفنانين مثل مورناو وارنست لوبيتس وفريتز لانج . أما فى فرنسا فقد كانت السينما الطليعية قد بلغت قمتها مع أفلام مخرجين مثل جيرمان دولاك ، ولوى ديوك ، وجان ايستين ، ومارسيل ليربييه ، وجاك فيديه ، ورينيه كلير (فى عام ١٩٢٤ ظهر الفيلمان الفرنسيان المهمان « استراحة » لكليز و « الباليه الميكانيكى » لفرنان ليبييه) ، أما السينما الإيطالية الصامتة فقد بلغت ذروتها بسلسلة الأفلام التاريخية المبهرة فى فترة ما قبل الحرب ، لتبدأ انحدارها قبل حلول عام ١٩٢٤ بوقت طويل ، لكن السويد كانت ما تزال تشهد شفق الفنانين العظماء مثل فيكتور سيوستروم ومويتز شتيلر ، لذلك كله فإن **السينما السوفيتية الصامتة قد جاءت فى وقت متأخر بالمقارنة مع قريناتها فى الغرب** ، وكان السبب الرئيسى فى ذلك هو الاضطراب الاقتصادى والاجتماعى الذى حدث مع ثورة ١٩١٧ والحرب الأهلية ، ولكن بحلول عام ١٩٢٤ ، وعلى الرغم من أن الفيلم الخام والمعدات السينمائية كانا مايزالان نادرين ، إلا أن وسائل التوزيع السينمائي كانت قد عادت الى استقرارها ، وأعيد فتح دور العرض التى كانت موجودة منذ فترة ما قبل الثورة (ويبلغ عددها حوالى ٢٥٠٠ دار عرض) ، وكانت صناعة السينما السوفيتية على استعداد لكى تبدأ فترة من التطور الابداعى .

انتاج فيلم « المدعوة بوتكين »

كان عام ١٩٢٥ موافقا للذكرى العشرين **لثورة ١٩٠٥ المجهضة ضد نظام القيصر** ، لذلك قررت لجنة الاحتفال بهذه المناسبة تمويل سلسلة من الأفلام التى تحيى ذكرى هذه الثورة ، وبسبب نجاح فيلم « الاضراب » فان ايزنشتين قد تم اختياره ليخرج أهم هذه الأفلام التذكارية تحت أسم « عام ١٩٠٥ » ، الذى كان من المفترض أن يقدم استعراضا تاريخيا لكل وقائع الانتفاضة ، بدءا من الحرب الروسية اليابانية فى يناير ، الى سحق التمرد العسكرى فى موسكو فى ديسمبر . بدأ ايزنشتين التعاون مع نيشا اجايا نوافشاتكو (المولودة عام ١٨٨٩) ، والتى كانت تعمل فى الدعاية الثورية مع البلاشفة ، واستعان بها ايزنشتين لمشاركتها العملية فى ثورة ١٩٠٥ ، لينتهى الى سيناريو من مائة صفحة يغطى عشرات الأحداث التى وقعت فيما لا يقل عن ثلاثين مكانا مختلفا من موسكو الى سيبيريا الى القوقاز . بدأ التصوير بالفعل فى لينينجراد فى يونيو ١٩٢٥ ،

لكن الطفس السبيء حال دون استكمال الفقرات التى تتناول الاحداث التى وقعت فى شمال البلاد ، لذلك ذهب ايزنشتين ومجموعته الى الجنوب بحفا عن مواقع تصوير أكثر شمسا وضوءا ، فى البداية أخذ ايزنشتين طاقم التصوير الى مدينة باكو ثم الى ميناء أوديسا على البحر الأسود ، حيث كان من المفترض أن يتم هناك تصوير مشهد من اثنتين وأربعين لقطة ، يمثل تمرد المدرعة بوتمكن والأحداث اللموية التى أعقبت هذا التمرد ، ولكن عندما وصل ايزنشتين الى أوديسا استحوذ عليه منظر السلالم الرخامية الهائلة التى تطل على الميناء ، حيث قام الجنود بقتل المواطنين الذين أيدوا التمرد ، ولأن ايزنشتين فشل فى استكمال الفقرات التى تتناول الأحداث التى وقعت فى الشمال ، ولأنه كان مضطرا للانتهاء من فيلمه قبل حلول منتصف ديسمبر ، فانه اتخذ القرار المصيرى بأن يقتصر فيلمه الذى يعالج أحداث الثورة على هذه الفقرة وحدها .

لقد نال فيلم « المدرعة بوتمكن » (١٩٢٥) الذى أنتجه ايزنشتين فى هذا السياق وصفا بأنه النموذج الأكثر اكتمالا وبلاغة فى البناء السينمائى عبر كل تاريخ السينما ، وبالفعل فإن هذا الفيلم مع « مولد أمة » (١٩١٥) و « المواطن كين » (١٩٤١) تشكل أهم الأفلام وأكثرها تأثيرا فى تاريخ السينما ، كما أن المونتاج فى « المدرعة بوتمكن » يمثل قفزة شديدة الحيوية إذا ما قورن مع تجاور اللقطات الأكثر بساطة فى فيلم « الاضراب » . لقد خلق ايزنشتين حقا تقنيات جديدة تماما فى التوليف ، لم يشهد فيلمه الأول الا بعض لمحات منها ، وهى التقنيات التى تعتمد على الاثارة النفسية وليس منطق السرد الروائى ، وهى الاثارة التى تهدف الى توصيل احساس وجدانى محدد الى المتفرج ، علاوة على ذلك فإن التأثير الثورى للفيلم قد شجع مجموعة كبيرة من صناع الافلام لتنتقل السينما السوفيتية الى آفاق عالمية ، حيث حصلت على موقع متميز لم تعرفه من قبل .

استغرق تصوير فيلم « بوتمكن » عشرة أسابيع (من بينها أسبوع لمشهد سلالم أوديسا) وأسبوعين للتوليف الذى لم يتم انجازه - على عكس الأسطورة الشائعة - اعتمادا على أية خطة مسبقة وجاهزة سلفا ، وربما كان ايزنشتين نفسه قد جعل الناس تصدق هذه الأسطورة من خلال مقالاته التحليلية عن المونتاج فى فيلمه ، والتى ظهرت فى كتاباته النظرية اللاحقة ، ولكن الحقيقة أن فيلم « بوتمكن » كان ، مثل « مولد أمة » و « المواطن كين » ، تجسيدا لطاقة ابداعية خلقة ، وليس لخطة نظرية واعدة . كانت النسخة النهائية من الفيلم تستغرق ٨٦ دقيقة من العرض ،

وتحتوى على ١٣٤٦ لقطة ، وهو رقم كبير إذا ما قورن بفيلم « مولد أمة » الذى يستغرق عرضه ١٩٥ دقيقة • ويحتوى على ١٣٧٥ لقطة ، أو بآى فيلم أمريكى عادى من أفلام عام ١٩٢٥ الذى كان طوله يبلغ تسعين دقيقة ويحتوى على حوالى ٦٠٠ لقطة • من الواضح إذن أن أكثر العناصر أهمية فى « بوتمكنين » هو التوليف ، ولكن من الخطأ أيضا أن نفترض أن اهتمام ايزنشتين بالمونتاج قد جملة بهمل العناصر التصويرية أو البناوية فى فيلمه ، فالحقيقة أن ايزنشتين قد قام بتكوين كل كادر من « بوتمكنين » بعين فنان تشكيلي يهتم بتوزيع الاضاءة والكتلة وبالبنا الهندسى (مثل المثلث والدائرة والتكوين القطرى المائل ، التى كانت من أهم الموثقات البصرية الأساسية عنده) •

ومع ذلك ، فإن الفيلم الذى صسنمه ايزنشتين من هذه الكادرات الجبيلة ، كان فى الأساس فيلما سياسيا يهدف الى اجتذاب القطاع الأكبر من الجمهور • وعلى الرغم من أن أحد النقاد المعاصرين للفيلم وصف « بوتمكنين » بأنه « فيلم تحريك سياسى له بناء هندسى » ، فإن الحقيقة هى أن الفيلم شديد التعقيد فى قدرته على اللعب على أوتار استجابة المشاهدين ، علاوة على ذلك فبينما كان ايزنشتين – مثل جريفيث – شديد الاهتمام بدقة التفاصيل التاريخية فى فيلمه (الى درجة أنه قابل اشخاصا عديدين من الذين نجوا من تمرد بوتمكنين ومذيحة أوديسا) ، الا أن ايزنشتين كان – مثل جريفيث أيضا – قادرا تماما على تحويل الأحداث التاريخية لكى تصبح ملائمة لمقائمه الفكرية ، ان هذا يوضح لنا أيضا كيف أن « الواقعية » السوفيتية كانت فى جذورها سينما أيديولوجية جماهيرية ، تعلن بوضوح عن أهدافها التحريضية النورية والتعليمية • لقد كانت بكلمات أخرى سينما للدعاية السياسية وشرح التعاليم الثورية ، وإذا كان ايزنشتين قد خضع لهذا التيار ، فإن ذلك لا يثير الدهشة لأنه كان عندئذ ماركسيا ملتزما ، يعتمد نشاطه السينمائى اعتمادا كليا على تمويل وإشراف الدولة ، لكن ما يثير دهشتنا حقا هو أنه قد ظل دائما راغبا فى أن يسمو الى آفاق أبعد بكثير مما تطمح اليه هذه السينما الدعائية •

البناء السينمائى فى فيلم « المدرعة بوتمكنين »

كان فيلم « بوتمكنين » مثل فيلم « الاضراب » دراما عن حدث تقوم به الجماهير ويتصدره بطل جماعى ، كما تم تصويره بممثلين غير محترفين

في مواقع حقيقية (وطبقا لنظرية ايزنشتين في تنميط الشخصيات فان أهمية الممثل ليست في تمثيله فردا بل نمطا ، كما أن الممثل ليس الا احد عناصر التكوين داخل الكادر ، وهي العناصر التي لا تستمد معناها الا من خلال المونتاج . كما أنه استخدم التنميط لكي يقدم السمات العامة لأنماط الناس . حيث يبدو النمط أشبه بالقناع ، وحيث يعرف المتفرج على الفور بمجرد أن يرى مثالا على الشاشة ما الرمز الذي يجسده هذا الممثل) . لقد كتب ايزنشتين في فترة لاحقة عن تلك المسحة التسيجية في الفيلم بأن « المدرعة بوتمكين » يشبه « وقائع أو جريدة سينمائية تحدث ما . ولكن باستخدام عناصر الدراما » ، ولقد كان هذا الفيلم - على عكس فيلم « الاضراب » - متميزا بالبناء الصارم ، فهو ينقسم الى خمس حركات أو فصول يبدو التماثل البنائي فيها شديد الدقة . يبدأ الفصل الأول بمونان « رجال وديدان » ، حيث نرى صورة توضح اضطراب الطبيعة عندما تصطدم الأمواج العالية في قسوة برصيف ميناء ما ، لتوحى بنوع من المجاز أو التشبيه بالاضطراب الاجتماعي الذي سوف نشهده سريعا على سطح السفينة ، ثم نرى عنوانا مقتبسا من أقوال لينين : « الثورة هي الحرب الوحيدة المشروعة والمؤثرة ، انها الحرب التي بدأت في روسيا » . (يقول بعض المؤرخين أنه توجد نسخة أصلية للفيلم ، كانت تستخدم أحد أقوال تروتسكي التي كانت أكثر ملائمة لتاريخ ثورة ١٩٠٥ : « أن روح العصيان تحوم فوق الأرض الروسية ، ان عملية غامضة وهائلة تحدث داخل قلوب الملايين ، لقد كان الفرد يذوب في الجماهير ، بينما تذوب الجماهير في الانتفاضة الوشيكة » . لكن هذه الكلمات تم استبدال عبارة لينين بها في نسخ الفيلم ، بعد سقوط تروتسكي في عام ١٩٢٧ ، وهو ما يوحي بأنه لا توجد نسخة واحدة كاملة وأصلية للفيلم ، وخاصة فيما يتعلق بالعناوين والعبارات المكتوبة) . وتدر أحداث هذا الفصل حول ليلة من القلق الذي يسيطر على سطح المدرعة بوتمكين وهي في البحر ، تبدأ بضابط صغير يضرب بحارا نائما في غضب أهوج ، ليتولى البحار فاكو لينشوك (الذي لعب دوره اليكسندر أنطونوف ، وهو أحد أهم « الأنماط » المفضلة عند ايزنشتين والذي بدأ العمل معه منذ مسرح « بروليتكالت ») تحريض رفاقه على الانضمام لزملائهم المضربين على الشاطئ والتمرد على قمع النظام القيصري .

يزداد الموقف سوءا في الصباح عندما يتجمع البحارة في غضب فوق سطح السفينة ، حول قطعة من اللحم مليئة بالديدان ، من المفترض أنها سوف تقدم لخصائهم ، لكنهم يعترضون تحت قيادة فاكو لينشوك : « ان لدينا ما يكفينا من اللحم الفاسد » ، لكن طبيب السفينة المتفطرس

الدكتور سميرنوف يصل سريعا لفحص قطعة اللحم المنتنة من خلال نظارته الطبية المحمولة على أرنبة أنفه ، وبينما تمتلئ الشاشة بلقطة قريبة للديدان الزاحفة ، فان الطبيب يزعم أنها ليست الا « بيضات الذباب الميتة التي يمكن غسلها بالماء والملح » ، ويقوم الضباط الصغار بتفريق البحارة لينهبوا غاضبين لأعمالهم ، حتى يأتى النداء بوجبة منتصف النهار التي يرفض أغلبهم تناولها . ان ضباط السفينة يظهرون أيضا بعض الغضب ولكنه غضب يبدو رسميا تماما فى حدود القانون ، لكن غضب البحارة من جانب آخر هو غضب عميق وحقيقى كما نرى فى المشهد الذى ينهى هذا الجزء من الفيلم . ان بحارا صغيرا يفصل الأطباق فى مطعم الضباط يكتشف فجأة أن الطبق الذى يحمله مكتوب عليه عبارة « أعطنا خبزنا كفافنا » ، وفى فورة غضب - نراه على الشاشة بعيدا عن كل القوانين السادية للزمان والمكان ، فان هذا البحار يكسر الطبق محطما إياه على المائدة ، نثرى الطبق وهو يتحطم ليس مرة واحدة ، وإنما مرتين من خلال تتابع سبع لقطات منفصلة ومتداخلة ، تتراوح كل منها فى طولها من ربع الى ثلاثة أرباع الثانية وذلك لكى يؤكد إيزنشتين على العنف البالغ الذى يتسم به رد فعل البحار . ان هذا النوع من المجاز المسميئماي للغضب الصاجر اليائس الذى يتمل فى نفوس البحارة ، يقودنا الى الحركة الثانية من الفيلم ، والتي تحمل عنوان « دراما فوق سطح السفينة » .

يبدأ هذا القسم بتجمع الضباط وطاقم السفينة فوق سطح المدرعة ، ويطلق قبطان السفينة جوليوف أوامره : « البحارة الراضون عن الطعام يتقدمون خطواتين الى الأمام » ، فلا يستجيب الا القليل من الضباط الصغار ، فيستولى الغضب على جوليوف ، ويهدد بإعدام جماعى لكل المحترضين ، ويستدعى الجنود المسلحين لتنفيذ هذه العقوبة ، لكن البحار ماتيوشينكو يخترق الصفوف ويقود مجموعة من الرجال ليمتلى برج المدافع ، بينما يصل الجنود المسلحون الى سطح السفينة ، ويأمر الضباط بتنظية بعض البحارة المتمردين بقطعة كبيرة من المشمع تهيدا لاطلاق النار عليهم ، ولتحقيق مزيد من التوتر فان إيزنشتين يقطع بين اللقطات الدامعة واللقطات القريبة ، فنرى البحارة وقد تجمعوا حول برج المدافع فى قلق منضمين لرفاقهم ، كما يبدأ القلق فى الاستيلاء على الضباط خوفا منهم على سلامتهم هم أنفسهم ، أما الجنود المسلحون فيظهرون الاحساس المتوتر بسبب اضطرارهم لتنفيذ الأوامر ، ويظهر كاهن السفينة - وهو قس أرثوذكسى روسى ذو لحية بيضاء - وهو يتمتع ببعض العبارات الجوفاء ، كأنه يصلى على روح المتمردين ، فى نفس الوقت الذى يصدر

فيه القبطان أوامره بإطلاق النار ، لكن الجنود المسلحين يترددون في التنفيذ ، ويبدو القلق على الكاهن الذي يأخذ في عد الثواني بأن يضرب بالصليب الصغير على راحة يده ، ليقطع إيزنشتين بذلك ، على لقطة قريبة لضابط صغير وهو يضرب براحة يده على مقبض سيفه ، ليوحى المونتاج بتحالف غير مقدس بين الكنيسة والدولة في روسيا القيصرية .

إن البحارة المحاصرين تحت المشيخ يركضون من الرعب وهم يستمعون إلى الأمر الثاني بإطلاق النار ، لكن فاكولينشوك يصبح فجأة من فوق برج المدافع : « أيها الأخوة هل تدركون على من تطلقون النار ؟ » ، فتتمزج البنادق في أيدي الجنود ويخفضون بنادقهم الواحد بعد الآخر . من المهم أن نلاحظ أنه على الرغم من أن الأحداث التي تقع بين تجمع الجنود المسلحين ورفضهم لإطلاق النار على رفاقهم تستغرق ثواني معدودة في الواقع الحقيقي ، لكنها تمتد لتصبح ثلاث دقائق كاملة على الشاشة . فقد كان إيزنشتين - مثل جريفيث والسينمائيين الذين جاؤوا بعده - يستخدم التوليف لاختصار الزمن من أجل نوع من الاقتصاد في السرد ، لكنه هنا وفي الجزء الرابع أيضا من الفيلم المسمى « سلالم أوديسا » يستخدم التوليف « لتطويل » الزمن ، لكي يخلق تأثيرات جمالية وعاطفية معينة ، ففي هذا الجزء الذي يحتوي على ٥٧ لقطة متباعدة الحجم والطول الزمني يحول إيزنشتين اللحظة التي يتخذ فيها الجنود المسلحون قرارهم إلى زمن طويل ممتد ، من أجل تحقيق أكبر قدر من التوتر النفسي للتي الجمهور الذي لابد أن يتعاطف مع البحارة ، وبعد أن يتردد الجنود المسلحون في تنفيذ الأمر بإطلاق النار ، يستمر القبطان في الصراخ مكررا أوامره ، لكن الوقت يكون قد فات ، فقد بدأ التمرد .

إن سطح السفينة يهوج فجأة بالاضطراب ، فالبحارة يهاجرون الضباط ويضربونهم حتى يركعوا على ركبهم ، وينتشر العراك بسرعة في السفينة كلها مع استمرار مطاردة البحارة لرموز الطغيان القيصري ، فيموت الكاهن المعجوز صريحا عند باب القبو ، بينما يظل صليبه الصغير الذي وقع على الأرض مرشوقا في خشب السفينة ، في دلالة على الحصر الذي انتهت إليه أداة القمع ، كما ينزع البحارة طبيب السفينة من مخبئه ، ويلتقون به إلى البحر ليختفي في دوامة من الأمواج البيضاء التي تقور على سطح المحيط الداكن ، ليقطع إيزنشتين فجأة إلى لقطة قريبة لديدان بيضاء تزحف على سطح داكن لقطعة لحم ، ثم إلى لقطة أخرى لنظارة الطبيب وهي تتأرجح وقد تعلقت بالجبال لتذكرنا بتلك اللامبالاة التي تصرف بها الطبيب وأدت إلى التمرد ، ويستمر نزيف النماء على سطح السفينة ،

حتى تتصاعد أخيراً صيحة أحد البحارة : « أيها الرفاق لقد أصبحت السفينة في أيدينا » . لكن في جزء آخر من السفينة كان ضابط كبير يحاصر بوحشية قائد التمرد فاكوليتشوك ويطلق النار على رأسه ، وعتما يسقط البحار من على حافة ذراع الشراع تحتضنه شبكة من الجبال وتمسك به ، ليبدو معلقاً فوق المياه كما لو كان مصلوباً . إن البحارة يستعيدون جثة فاكوليتشوك ويبدأون في تجهيز جنازة للشهيد ، وفي تلك الليلة يبحر قارب صغير وهو يحمل جثة البطل وحرس الشرف في اتجاه ميناء أوديسا ، حيث يستقر الجثمان في خيمة عند نهاية رصيف الميناء ، كرمز للثورة التي مات من أجلها ، ويسود جو من الحزن كلما أرخى الليل سدوله على الميناء والجثمان مما .

ويستمر هذا الجو في « مونتاج الضباب » الشهر الذي يبدأ به القسم الثالث من الفيلم ، المسمى « نداء من الشهيد » ، وفيه يجمع ايزنشتين مشهدا للقطات تصور مواقع مختلفة من الميناء قبل انبلاج الصباح : قوارب شراعية طافية وقوارب بخارية ساكنة ، وعوامة وقفت عليها النوارس ، وخيمة فاكوليتشوك ومن ورائها السماء بينما يبدأ الضوء في التزايد مع تقدم هذه اللقطات ، لتشير الى شروق الشمس التي تبدأ في تخلل الضباب الكثيف الذي يغطي أوديسا ، وبنهاية هذا المشهد ذي الطابع الغنائي يكون الفجر قد انبج ، وبدأ الميناء في نشاطه اليومي العادي ، عندئذ تجلب الخيمة انتباه الناس ، وفي البداية نرى القليلين من مواطني أوديسا وقد أتوا لالقاء نظرة على الجثمان ، ولكن الأعداد تتزايد مع تقدم النهار ، حتى أنهم يظهرون في طابور طويل وهم يهبطون سلالم رصيف الميناء ، وسرعان ما يتزايد الزحام ليصبح حشداً من كل الطبقات يتدفق نحو الرصيف من كل أركان المدينة .

عند هذه النقطة يبدأ ايزنشتين في التوليف المتوازي بين اللقطات القرية للأشخاص الذين جاءوا للغزاء ، ولقطات بعيدة للحشود وهي تتنق بلا نهاية من بعيد ، وتزحف في اتجاه الخيمة التي تضم الجثمان ، وتزداد سرعة إيقاع التوليف بازدياد غضب الجماهير التي بدأت تسمع خطابات التحريض . وفجأة ومع صيحة أحد الطلبة « الموت للقتلة » ، يجيب أحد البورجوازيين المتفطرسين « الموت لليهود » ، فتتوجه إليه كل الرؤوس لتستولى نوبة من العنف على الجماهير ، ويتلقى الرجل البورجوازي منهم ضربات قاسية ، بينما كانت الحشود في المدينة مازال تزحف على الجسر الصخري الذي يربط المدينة برصيف الميناء ، ونرى قبضات الأيدي المرفوعة ومن خلفها السماء كرمز للتضامن ، ويصل وفد

من العمال من على الشاطئ الى سطح السفينة للتأكيد على التضامن مع البحارة المتمردين ، ويرتفع علم احمر فوق قائمة الشراع ، وتتصاعد صيحات الابتهاج من البحارة ومن الجماهير المحتشدة على رصيف الميناء (في النسخة الاصلية من الفيلم كان هذا العلم الثورى ملونا بالفعل يدويا باللون الاحمر) *

يعتمد الجزء الرابع من الفيلم والمسمى « سلالم اوديسا » على اكثر المشاهد اهمية وعظمة في تاريخ السينما باستخدامه الخلاق للمونتاج . وهو القسم الذى يصور مذبحة مواطنى اوديسا يائدى القوات القيصريّة ، فوق السلالم الحجرية التى تؤدى الى الميناء ، لقد كان ذلك هو الحدث الذى جذب الخيال الابداعى لايزنشتين منذ بداية الانتاج ، لأنه رأى فيه تجسيدا عمليا للقمع والوحشية والفقر التى يتسم بها النظام القيصرى . يبدأ الجزء الرابع بنفس الجو المبتهج لتضامن العمال والبحارة ، والذى انتهى به الجزء الثالث ، حيث نرى عشرات من المراكب الصغيرة ذات المجاديف وهى تبهر من المدينة نحو السفينة ، وقد حمل الناس الى البحارة الطعام والمزونة ، لقد تجمع أهل المدينة على رصيف الميناء وهم يصيحون بهتافات التشجيع للرجال على سطح السفينة ، كما تصاعدت صيحات الابتهاج من فوق المراكب الصغيرة ، ويضم هذا المشهد لقطات قريبة لأشخاص من بين الزحام ، سوف نراهم بعد ذلك في مشهد المذبحة ، مثل امرأة ذات شعر قصير داكن وسترّة بيضاء ، وإلى جانبها رجل ملتح يرتدى بدلة سوداء ، وامرأة عجوز أنيقة تضع نظارات على عينيها وهى تحتضن الى جانبها طالبة صغيرة ، وطالب شاب متحمس يرتدى نظارات ذات اطارات معدنية . *

وكلما اقتربت القوارب الصغيرة من المدرعة بوتكين ، فاننا نراها وقد تم تصويرها من قارب بخارى يتحرك معها عبر الخليج ، وتندافع المراكب لتتطلق الواحدة بعد الأخرى أمام الكاميرا وكأنها تتجه نحو المدرعة ، بينما يصبح البحارة فى ابتهاج مرحجين بأهالى المدينة ، ويساعدونهم على الصعود بهداياهم الى سطح السفينة ، ان أهالى اوديسا يظنون يراقبون هذا اللقاء الحميم من فوق الشاطئ ومن على سلالم الميناء ويلوحون بأيديهم علامة على المشاركة والحماس ، بينما يتعاقب المدنيون والبحارة فوق المدرعة بوتكين ، ويستمر أهل المدينة فوق السلالم فى التلويح والهتاف ، ويعود ايزنشتين مرة أخرى للقطع الى لقطات قريبة لبعض الأشخاص وسط الزحام ، فنرى مرة أخرى المرأة العجوز ذات النظارات ، والسيدة الانيقة بمظلتها الصغيرة البيضاء المفتوحة ، وصبيا

مقطوع الساق - كأنه نبوءة للفرع القادم - وهو ينطلق على السلالم بيد واحدة بينما يلوح بالأخرى إلى السفينة ، وأما شابة تلفت انتباه ابنها نحو السفينة وتحته على التلويح للبحارة ، وطفلين محمولين على أكتاف الجماهير لكي يستطيعا رؤية السفينة .

ثم يظهر على الشاشة عنوان قصير يشهد بالشر ، ونرى عبسارة « وفجأة » ، ثم لقطة قريبة مغزعة لصف من الأحذية العسكرية الثقيلة وهي تهبط في نظام فوق المجموعة الأولى من السلالم الحجرية . ان المرأة ذات الملابس البيضاء والشعر الداكن القصير تملأ الشاشة ، وترتد إلى الوراء في فزع ، حتى ان الصورة تبدو مهزوزة بسبب حركتها ، ومن خلال القطع في سلسلة من اللقطات السريعة نرى المرأة وهي تهز رأسها مرة بعد أخرى في فزع كامل بسبب ما كانت تراه ، والذي لم يجعلنا ايزنشتين نراه حتى تلك اللحظة . ان الصبي مقطوع الساق يزحف برعب على يديه ليهبط فوق الاطار « الترابزين » الذي يحيط بالسلالم ، بينما تندفع السيدة ذات المظلة المفتوحة بجنون في اتجاه الكاميرا ، و تملأ الشاشة بشياها البيضاء التي يظهر نسيجها ذو الخطوط بوضوح ، ويعود ايزنشتين مرة أخرى إلى لقطة عامة من أسفل ، تصور أهل المدينة وهم يتدافعون في حرج ومرج فوق السلالم الحجرية الممتدة ، ثم يقطع إلى لقطة عكسية ليصور من أعلى الشيء الذي أثار رعبهم من فوق قمة السلالم ، لنرى صفًا من العسكريين ذوي السترات البيضاء وهم يحملون بنادقهم المثبت بها الحراب « السونكي » وقد بدؤوا في هبوطهم التدريجي في اتجاه الجماهير ، ثم لقطة عامة أخرى من أسفل لأهل المدينة وهم يتدافعون فوق السلالم ، لتبدأ المذبحة .

ويقطع ايزنشتين إلى لقطات قريبة ، إلى سيقان تهاوى وأجساد تسقط فوق السلالم لتتراكم فوق بعضها البعض ، ويظهر صف ثان من الجنود ويبداون هبوطهم لتقوم الكاميرا بالتحرك معهم من جانب السلالم ، تصور أيضا أهالي المدينة الهاربين ، وعندما يطلق الرجال المسلحون النار في اتجاه الجماهير الهاربة ، يقع الطفل الصغير الذي رأيناه من قبل على الرصيف صريعا ، وتصرخ أمه في رعب بينما تدوسه الجماهير المذعورة ، ونرى وجهها ثم عينيها في لقطتين قريبتين تملآن الشاشة ، انها تحمل جسد الصبي فوق ذراعها لتصعد عبر السلالم التي امتلأت بأجساد المدنيين ، لترأها في حركة عكسية مع الجماهير الهاربة ، والقنوات الزاحطة على السماء ، في نفس الوقت تكون المرأة ذات النظارات التي احتمت مع الآخرين وراء المتاريس قد قررت أن تواجه القوات وتناضلهم الرحمة .

اننا نرى الآن مجموعتين متحركتين صاعدتين على السلام التي يتناثر فوقها القتل وهما تراجعا الجنود ، في المجموعة الأولى نرى الأم الغاضبة وابنها الصريح وهي تصرخ في الجنود في غضب ، وفي المجموعة الثانية نرى المرأة ذات النظارات وبضى رفاقها وهم يتوسلون الى الجنود . ان الكاميرا تصعد السلام مع هاتين المجموعتين بينما يهبط الجنود الى اسفل دون هوادة ، وتتوقف المرأة حاملة طفلها فوق أحد السلام العريضة

— قريبة من البنادق المشرعة — حتى ان ظل الجنود يقع فوقها ، عندئذ تنوقف للحظة ثم تصرخ بجنون متوسلة الى الجنود ليساعدوا طفلها ، لكنهم يعييون بإطلاق النار ، فتسقط مع الطفل ويهبط الجنود وهم يدوسون بهدوء فوق الجسدين ، لكن فزعا أكبر يظهر في الجزء العلوي من الدرج ، حيث يظهر فجأة الجنود القوقازيون بسيوفهم ، ويتوجهون نحو الجماهير ليقطعوا عليهم طريق الهروب ، بينما يسقط وإبل من

النيران نحو الجماهير ، ويواصل الجنود هبوطهم المنتظم بلا توقف في تناقص كامل مع فوضى الهرب للجماهير في أسفل السلم ، هنا يبدأ ايزنشتين أكثر الأجزاء براعة في هذا المشهد ، فيقطع الى أم شابة أخرى وهي تدفع عربة طفلها الرضيع بفرع ، لتجري أمام الجنود الذين يطلقون النار ، ان الجماهير المتدافعة ترجع عربة الطفل بينما تمسك الأم بها في خوفها من انفجار العربة فوق السلام ، لكن من فوقها مازال الجنود

يواصلون زحفهم نحوها ، انها تبعد محاصرة بينهم وبين انفجار السلام . وبعد لحظة من التردد تطلق صرخاتها ، ليقطع ايزنشتين الى لقطة قريبة تصف من الأحذية العسكرية الثقيلة وهي تهبط السلم ، ثم الى لقطة للبنادق التي تنطلق منها النيران والدخان ، ان رأس المرأة يترنح في لقطة قريبة ، ثم نرى لقطة قريبة أخرى تصوير عجالات عربة الطفل وهي

تتراجع على حافة الدرج ، ان يد المرأة بقفاها الأبيض تقبض على حزامها ذي المتبض اللصبي ، بينما ترى الناس في أسفل الدرج وهم يتلقون الضربات بلا تمييز من الجنود القوقازيين ، لنعود الى لقطة قريبة الى الأم وقد بدأ الدم يتدفق فوق قفاها وحزامها ، ويبدأ جسدها في الترنح والهبوط ليخرج تدريجيا من الكادر ، لثرى خلفها عربة الطفل وقد تعلقت في الهواء ، بينما يستمر امامها هبوط الجنود المنتظم ، ويظهر عنصرا

جسد المرأة ليدفع عربة الطفل خارج الشاشة ، ومن لقطة من أسفل الدرج نرى المرأة ذات النظارات وهي تصرخ فزعا ، بينما تبدأ عجالات عربة الطفل تدور فوق حافة الدرج . الآن . . . ومن خلال سلسلة من اللقطات السريعة نرى عربة الطفل وهي تقلز متسججة عبر السلام الى جانب جثث القتلى وأجساد الجرحى ، ان العربة تنفخ ببطء في البداية

لتزداد سرعتها تدريجيا ، وتتحرك الكاميرا معها من الجانب . ويقوم ايزنشتين أحيانا بالقطع الى لقطات متوسطة من أعلى تصور الطفل وهو يهتز بسنن داخل العربة . ولقطات أخرى للفرع الذي استولى على المرأة ذات النظارات ، والطالب صاحب النظارة ذات الاطارات المعدنية ، وفوق السلام نرى أعلى العربة النصف السفلى من صف من الجنود وهم يطلقون الرصاصات على الجهاديين المتوسلة المتضرعة ، بينما نرى من أسفل الدواب وهو يصرخ عندما تصل عربة الطفل الى نهاية السلم لتتقلب فجأة رأسا على عقب . (من التأثير للسخرية أن هذا المشهد لسلام أوديسا قد حاول تقليده - بشكل يفقد البراعة - المخرج الأمريكي برايان دى بالما فى فيلم المصائب « اهل القمة » (١٩٨٧) ، فى مشهد تبادل اطلاق النار على سلاسل محطة القطار ، ولكن الطفل قد نجح فى هذه الحالة بينما لم يستطع الفيلم النجاة) .

إن هذا المونتاج الذى يستخدمه ايزنشتين - كتطبيق لمفهومه عن وسائل التحريض - ينتهى كما بدأ بسلسلة من اللقطات السريعة ، فعلى الرصيف أسفل السلام نرى جنديا قوقازيا شريفا يقدم سيفه المرأة مرة أخرى فى اربع لقطات منفصلة - لا يستغرق بعضها الا عدة كادرات - بحيث لا نرى السيف وهو يعود للوراء أبدا ، مما يزيد من الاحساس بالعنف المموى ، ثم يقطع ايزنشتين على الضحية التى قتلها هذا الجندي القوقازى ليختم بها مشهد المذبحة ، فنرى لقطة قريبة للمرأة المحجوز ذات النظارات التى تناثرت فوق زوجها بقع الدماء .

ومن الميناء نرى برج مدافع المدرعة بوتمكن وهو يتحول ببطء نحو الكاميرا ، ويظهر عنوان يقول « ان القوى العسكرية الفاشية يتم الرد عليها بمدافع المدرعة » . وعلى الشاطئ نرى مبنى مسرح مدينة أوديسا الذى تزينه التماثيل الحجرية ، ويستقر فيه قادة الجيش القيصرى لتبدو اللقطة العامة للمسرح ومن خلفه السماء ، ثم نرى الدخان الأبيض وهو يتدفق من فوهة أحد مدافع بوتمكن ، ثم يقطع ايزنشتين مرة أخرى الى تماثيل المسرح ، ثم نرى من خلال زوايا عديدة البوابة الحديدية والتماثيل الحجرية للمسرح وهى تنفجر الى شظايا ، وتتداعى وتختفى فى سحابة كبيرة من الدخان والرماد ، وأخيرا وفى تتابع مونتاجى قصير من ثلاث لقطات ، نرى تمثالا حجرياً لأسد وهو ينهض على قدميه ، ويطلق زفيره ، كرمز لفضب الشعب الروسى على الوحشية التى تم ارتكابها على سلاسل الميناء ، وعلى استيقاظ غضبة هذا الشعب ضد النظام الذى ارتكب هذه الجريمة ، وبالطبع ، فإن هذه ثلاث لقطات منفصلة لثلاثة أسود كل منها

فى وضع مختلف ، كانت موجودة أصلا بالقرب من البتا وبعيدا تماما عن اوديسا ، ولكن بجمعتها معا بطريقة تشبه مونتاج كوليشفوف فى الجغرافيا الابداعية » ، فان ايزنشتين استطاع أن يخلق وهما بحركة متصصة مستحيلة فى الواقع المملى ، كما استطاع أن يولد مجازا سينمائيا يعبر عن الغضب بطريقة شديدة القوة والاقتصاد ، وبما لم يكن يستطيع أن يحققها من خلال السرد التقليدى .

لقد خلق ايزنشتين أيضا مجازا سينمائيا آخر باستخدام عنصر الزمن فى مشهد المذبحة نفسه ، فعلى الرغم من أن سرعة القطع بين اللقطات فى هذا المشهد تزداد تدريجيا على نحو مربع (متوسط طول اللقطة هنا يبلغ حوالى ثانيتين بالمقارنة مع أربع ثوان فى بقية أجزاء الفيلم) ، فان مشهد المذبحة كله يستغرق على الشاشة زمنا أطول بكثير مما يستغرقه فى الزمن الواقعى ، وذلك لأن ايزنشتين أراد الايحاء بإحساس نفسى باستغراق هذا الحدث المربع زمنا أطول من حقيقته ، وكما يكتب آرثر نايت فان « ايزنشتين أدرك أن الناس المحاصرين على السلام سوف يشعرون بالتأكيد أن تلك هى أكثر لحظات حياتهم رعبا ، وربما كانت أيضا آخر لحظات هذه الحياة » ، ومن خلال المونتاج فان ايزنشتين قد استطاع أن يجعل الزمن ممتدا وأطول بكثير من اللحظة الواقعية التى يستغرقها وصول الجنود وضحاياهم الى أسفل درجات السلم ، لأنه أراد الايحاء بأن الصراع أعمق بكثير مما نراه على الشاشة ، تماما كما نجح فى نهاية الجزء الأول بالايحاء بالغضب الكامن فى صدور البحارة ، عندما لجأ الى إطالة الزمن الواقعى من خلال تكرار لقطة تحطيم البحار للطبق عدة مرات ومن زوايا مختلفة .

يشكل الجزء الخامس من الفيلم والمسسمى « التقابل مع الفرقاطة » ذروة مضادة للمعنى الجغرفى والجمالى معا ، لأن هذا الجزء جاء بعد مشهد « سلام اوديسا » المقم بالحيوية والاحاسيس القوية ، يبدأ هذا الجزء باجتماع على سطح المدرعة ، حيث يثور جدل بين مواطنى مدينة اوديسا والبحارة ، حول ضرورة الالتحاق بقوات البحرية ضد نظام القيصر ، ولكنهم يعلمون أنه قد تم ارسال فرقاطة لتواجه المدرعة بتمكين وتوقف ثمود بحارتها ، فيقرر البحارة بالاجماع قبول المواجهة ، ويقطع ايزنشتين هنا على سطح المدرعة الخالى بما يفترض انقضاء فترة من الزمن ، ويظهر عنوان يخبرنا بأن « ليلة من القلق قد بدأت » ، الآن سوف نرى المونتاج الذى يضم ثماني وستين لقطة ويوحى بالهدوء الذى يسبق المصافحة ، فمن خلال زوايا تصوير عديدة نرى السفينة وقد ألقت بالمرسة ووقفت

ساكنة في ضوء القمر ، بينما يطوف الحرس بهدوء فوق سطحها ، ويتحرك ضوء الكشكشافات فوق سطح المياه ، وتبدو المؤشرات المتوقفة لمدادات محرك السفينة ، بينما ينام البحارة في عنابرهم ، في نفس الوقت تكون الفرقاطة تقترب متسللة في الظلام ، وأخيرا يراها بحار من خلال منظاره المقرب وهي تبدو في الأفق ، ليطلق صفارة الانذار ، فيقفز البحارة من مراقدهم ويأخذون مواقعهم في مواجهة الهجوم ، وتعباً المدافع بالذخيرة ، ويظهر عنوان فرعى : الى الأمام بأقصى سرعة ، ويبدأ مونتاج لاهت آخر في المشهد التالي .

يستخدم إيزنشتين في هذا المشهد إيقاعاً متزايداً في سرعته ، عن طريق القطع بين اللقطات الكبيرة للمدافع وهي تتحرك في كل اتجاه ، وللتروس التي لا تتوقف عن الدوران مع لقطات المدافع الفرقاطة الجبارة ، مصوبة في اتجاه محركات المدرعة بوتكين ، الى لقطات تصور البحار ماتيوشينكو وهو يغطي الأوامر من فوق الجسر ، والدخان الذي يندفع بقوة من مداخل السفينة ، ومقدمة المدرعة وهي تشق عباب البحر ، والمدافع التي يعاد توجيهها لتواجه الفرقاطة التي تقترب أكثر فاكثرت لتتنفس معالماً في الأفق ، وعندما تتقارب المدرعة بوتكين والفرقاطة يلجأ إيزنشتين الى زيادة التوتر بالإسراع في القطع بين هذه اللقطات ، وتظهر لقطتان لسفينتين أخريين تحيطان بالمدرعة ، فتتوجه مدافع المدرعة ببطء نحوها بينما تقتربان من مدى النيران ، لكن ماتيوشينكو يأمر حامل الأعلام بأن يعطى الإشارة للسفن المغيرة : « لا تطلقوا النيران » . كونوا معنا « ويسود إحساس بالترقب لفترة من الزمن ، فسفن الأسطول لا ترد على هذا العرض ، لكنها تستمر في اقترابها نحو المدرعة التي يبدو مدافعها المعلق وهو يحتل كل الشاشة ، بينما يقف البحارة وراءه ينتظرون الأوامر بإطلاق النيران .

إن المدافع التي كنا نراه ماثلاً وخلفه السماء في اللقطة الماضية يدور على محوره حتى تبدو فوهته موجهة مباشرة للكاميرا ، فتزد مدافع السفن الأخرى بأن توجه فوهاتاً نحو المدرعة ، بينما يرتفع علم المتبردين الأحمر فوق ساري الشراع ويخلق مع الريح ، وتتواجه المدافع في مدى قريب ، وتبدو وجوه البحارة وهم يحذقون في قلق وتوتر في اتجاه المدافع ، وفجأة يبتسم واحد منهم ويظهر عنوان : « الاخوة » لتزدحم الشاشة بوجوه البحارة المبتهجين . إن السطح الغالي للمدرعة بوتكين يبدو الآن مزدحماً بالبحارة وهم يشعكون ويهللون ، وتنخفض مدافع المدرعة ومدافع السفن القيصرية الأخرى ، التي يحتبش فوق سطحها أيضاً بحارة

يلوحون بقبعاتهم معبرين عن تضامنهم . ويظهر عنوان « وفوق رؤوس قادة الأسطول القيصري تزمجر صيحة التضامن المبتهجة » ، وهكذا - وبدون إطلاق النيران - تمر المدرعة بوتمكن بسلام بين سفن الأسطول ، وتظهر قبعات البحارة في الهواء ، وتظهر لقطات من كل الزوايا تصور البحارة المتمردون في احتفالهم فوق سطح المدرعة ، ويبدو العلم الأحمر وهو يخفق فوقهم في انتصار ، ونرى مقدمة المدرعة العملاقة وهي تنطلق في اتجاه الكاميرا وكأنها تقتحم الكادر في لحظة قريبة لتبحر بحارتها نحو السلام والحرية .

تم استقبال فيلم « بوتمكن » استقبالا جماهيريا حارا عند عرضه الأول في موسكو في ١٨ يناير ١٩٢٦ ، لكن عرضه لم يستمر الا أسابيع قليلة ، ايمت استبدال افلام التسلية التجارية الرخيصة به . فقد أطلق المخرجون المنافسون لايزنشتين على فيلمه وصف « النزعة التسجيئية التي تصفح الأحداث » ، والتي زعموا أنها غير ملائمة للجماهير العادي . ولكن عندما قامت السفارات السوفيتية في باريس وبرلين بعرض الفيلم لدوى الآراء السياسية اليسارية في عروض خاصة زاد رصيد الفيلم من المديح النقدي .

وفي ربيع عام ١٩٢٦ اشترك المؤلف الموسيقي الماركسي الألماني ادموند مايزل مع ايزنشتين في التحضير لثنى موسيقى ثوري ، ليصاحب عرض الفيلم . لقد أطلق ايزنشتين على هذا التعاون « أول عمل له في مجال الفيلم الناطق » ، كما أثمر هذا التعاون نتيجة مبهرة زادت من دفء استقبال الجماهير للفيلم ، حيث عرض الفيلم تجاريا في ألمانيا لعدة أسابيع ، لكن تم منع عرضه رسميا في الدول الأوروبية الأخرى ، ومع ذلك فإن قليلين من الناس رأوه في عروض خاصة ليساريين ومتقنين ، لينال سريعا شهرة دائمة في كل أنحاء العالم الغربي ، حتى ان المخرج الماركسي العظيم ماكس واينهاوت ، الذي ترك أثرا كبيرا بأعماله في الاضواء المسرحية على التعبيرية الألمانية ، قال بعد أن رأى الفيلم خلال عرضه في برلين : « انني مضطر للاعتراف بأن المسرح سوف يستسلم للسينما » . لقد أدى هذا النجاح الى أن ينظر الموظفون السوفيت الكبار الى ايزنشتين نظرة الاحترام ، كما توقف الهجوم النقدي على « المدرعة بوتمكن » وأتيح للفيلم عرض ثان في الاتحاد السوفيتي حيث نال شهرة كبيرة ، أو كما يقول ايزنشتين في كتاباته : « لقد استيقظت ذات صباح فوجدت نفسي مشهورا » . (هناك بعض الشك في أن السلطات السوفيتية قد بالغت في تقدير عدد المشاهدين ، لأنها أرادت أن تثبت أن جماهيرية الفيلم في

الانحداد السوفيتي ليست أقل من جماهيرته خارجها ، لكن المؤكد أن فيلم ايزنشتين قد كان الإلهام للعديد من الأعمال الفنية التي قدمت تنويعات على قصة « المذرة بوتمكن » فقد ظهرت أوبرا سوفيتية عام ١٩٣٧ ، وباليه بولندي عام ١٩٦٧ ، وأحدى قصائد بريخت والعديد من الروايات والمسرحيات واللوحات التشكيلية ، بالإضافة الى جيل كامل من الأعلام الأمريكية الموسيقية التي تدور أحداثها على سطح السفن الحربية) .

نظرية ايزنشتين في المونتاج الجدل

ينبع جزء كبير من شهرة ايزنشتين وأهميته من كونه صاحب نظرية سينمائية مهمة ، الى جانب كونه مخرجاً عبقرياً . ان مجمل كتاباته عن السينما - والتي تم تجميعها فيما بعد في جزئين : «الاحساس السينمائي» (١٩٤٢) و « الشكل السينمائي » (١٩٤٨) - قد بدأت بكتابات الأولى عند عام ١٩٢٣ ، وبعد نجاحه الكبير في « بوتمكن » بدأ في صياغة أهم اسهاماته في النظرية السينمائية ، والتي تنطلق من مفهومه عن المونتاج الجدل ، وهي النظرية التي يمكن تلخيصها في أن ايزنشتين رأى أن التوليف السينمائي أو المونتاج هو عملية تتبع المنطق الجدلي الماركسي . ان هذا المنطق الجدلي هو طريقة في رؤية التاريخ الانساني على أنه صراع دائم بين قوة « او فكرة » ، تتفاعل وتندمج مع نقيضها « الفكرة المضادة » ، ليتكون من اتحادهما ظاهرة جديدة تماماً « المركب الجديد » ، ليست هي المجموع الحسابي لهاتين القوتين أو الفكرتين ، ولكنها قوة او فكرة مختلفة تماماً عنهما وأكبر منهما أيضاً ، وهذا المركب الجديد الناتج من اتحاد الفكرة ونقيض الفكرة سوف يصبح بدوره فكرة جديدة في عملية جدلية جديدة ، سوف تفضى بدورها الى مركب جديد وهكذا يستمر الصراع الجدلي عبر التاريخ .

لقد كان ايزنشتين يرى أن التوليف السينمائي يمثل تلك العملية الجدلية ، حيث تقوم اللفظة السينمائية بدور الفكرة ، التي توضع في علاقة تتجاوز مع لفظة أخرى كأنها نقيض الفكرة ، فيتولد عن تجاوز اللفظتين المركب الجدلي ، وهو هنا الفكرة أو الانطباع الذي يفرج به المشاهد عنهما يرى تتابع اللقطتين . (لقد أدرك ايزنشتين أن هذا المنطق الجدلي هو نفسه جوهر العملية الإدراكية النفسية للوسيط السينمائي ذاته ، فخلال العرض تتتابع لقطتان فوتوغرافيتان ثابتتان ، لكن تتابعهما يخلق شيئاً مختلفاً تماماً عنهما ، إذ أن المتفرج يرى وهما بالحركة) . ان عناصر التناقض أو الصراع الكامنة في اللقطات تتبصر على نحو بصرى ،

سواء في اختلاف المفهوم اللغوي بين اللقطات أم الاختلاف الشكلي بينها أيضا في الخطوط والمساحات والاضافة ، لهذا فان ايزنشتين يقدم تعريفا للمونتاج على أنه سلسلة من الأفكار أو الانطباعات ، التي تتولد عن « اتحاد لقطات منفصلة » ويعطى لذلك تشبيها مستمدا من عالم الصناعة ، اذ انه يراه مثل سلسلة الاحتراق في آلة الاحتراق الداخلي ، والتي تتتابع فيها الحركة في صمام بعد آخر ، لكي يؤدي ذلك الى تحريك السيارة ، وعلى نحو مماثل فان « المونتاج يدفع بالفيلم الى الامام » . كما كان ايزنشتين يستعمل أحيانا تشبيها لفكرته من عالم اللغة ، فان معنى أية كلمة في جملة يعتمد على علاقة هذه الكلمة بالكلمات الأخرى السابقة عليها والتالية لها داخل الجملة ، وبالمثل فان اللقطة المنفصلة تستمد معناها داخل المونتاج في علاقتها وتفاعلها مع اللقطات الأخرى المتجاورة .

ان الافتراض الكامن في هذه النظرية ، هو أن المتفرج لا يرى في المونتاج لقطات متتالية ، الواحدة بعد الأخرى ، ولكنه يدركها كوحدة واحدة كما لو أنها عرضت الواحدة فوق الأخرى ، بمعنى آخر فان المتفرج لا يرى اللقطات على أنها عملية جمع حسابية حيث $(أ + ب + ج) = أ ب ج$ ، ولكنه يراها على نحو جشطالتي كوحدة واحدة متكاملة مختلفة تماما واكبر من مجموع اجزائها (حيث $أ ب ج = س$) ، بكلمات أخرى فان اللقطات أ ب و ج ليس لها أي وجود أو معنى في حد ذاتها ، ولكن وجودها يتحقق من خلال تتابعها على شريط الفيلم ، ومعناها يتولد داخل ادراك المتفرج ، الذي يرى هذا التتابع على أنه نوع من المزج البصري ، الذي يصهر هذه اللقطات ويجعلها في وحدة واحدة ، لذلك وعند نهاية مشهد « سلال اوديسا » في « المدركة بولمكين » ، وعندما نرى اللقطات الثلاث المتتالية تماثيل حجرية لأسد نائم وأسد يستيقظ وأسد ينهض ، فاننا لا نرى هذا التتابع على أنه سلسلة متلاحقة من لقطات مختلفة ، ولكننا ندركه على نحو آخر فاننا نرى حركة واحدة غير متصلة لأسد واحد ، كما أن هذا الادراك يحمل في طياته أيضا دلالة رمزية محددة .

وعلى الرغم من أن الملحميتين العظيمتين لجريفيث ، وتجارب كوليشوف في التوليف ، هي الجذور التي تمتد فيها نظرية ايزنشتين ، الا أنه استطاع تطويرها من خلال دراسته لسميكولوجية الادراك ، كما أنه كان يستعين كثيرا بضرب أمثلة من طريقة الكتابة اليابانية من أجل توضيح مفهومه عن المونتاج الجدلي ، ففي الكتابة اليابانية توجد رموز تصويرية لأشياء يعينها ، ولكن الجمع بين رمزين أو أكثر في وحدة واحدة يرمز لأي شيء جديد تماما ، لذلك فان المفهوم الجديد أو الرمز الجديد ليس هو

المجموع الحسابي للمفاهيم أو الرموز الأولى ، ولكنه يعطى مفهوما مجردا لا يمكن التعبير عنه باستخدام أى من هذه الرموز التصويرية وحدها ، وعلى سبيل المثال فإن رمز « كتاب » مضافا إليه رمز « قم » لا يعطى معنى ، فـ « الكلب » كما نتوقع ، ولكنه يعطى كلمة « ينبج » وبالمثل فإن :

طفل + قم = يصرخ •

طائر + قم = يفنى •

سكين + قلب = يحزن

ماء + عين = يبكى •

باب + أذن = يسمع •

ولهذا فإننا نرى فى كل حالة أن علامتين مختلفتين لشئيتين ماديين ملموسين تتحدان ، ليتولد عنهما علامة جديدة لشيء مجرد وغير ملموس ، أن ما يريد إيزنشتين أن يشبهه باستخدام هذه الأمثلة هو أن الطريقة التى يمكن بها للسينما توصيل مفاهيم مجردة مثل كل الفنون الرفيعة الأخرى تقوم على استخدام الصور الفوتوغرافية المتحركة لأشياء مجسدة • لقد قال جريفيث عن هذا الأمر فيما قبل : « يمكنك أن تلتقط صورا فوتوغرافية للأفكار » ، لكنه فى الحقيقة كان يشير الى طريقته فى استخدام اللقطات القريبة أو العودة الى الماضى (الفلاش باك) ، لكن ما فعله إيزنشتين هو أنه تجاوز كثيرا ما كان يريده جريفيث ، فما كان يطمح اليه إيزنشتين هو التأكيد على أن السينما تستطيع من خلال العملية الأساسية لها - وهى التوليف - أن تخلق مفاهيم مجردة وليس فقط المشاعر والأفكار •

وقد امتلكت نظرية إيزنشتين عن المونتاج الجدى لتتجاوز المشاهد المستقلة وتمتد الى بناء الفيلم كله • وفى مقالاتين نظريتين مثل « تناوول جدلى للشكل السينمائى » (١٩٢٩) و « بناء الفيلم » (١٩٣٩) ، كتب إيزنشتين تحليلات مطولة للبناء الجدى فى فيلم « المدرعة بوتكين » ، وفيهما يقول إيزنشتين أن كل جزء أو فصل من الفيلم مكون من نصفين متساويين مثل بيت الشعر ذى المصراعين ، ويفصل بين هذين النصفين توقف ممتد للحدث ، وبالمثل فإن الفيلم كله مكون من نصفين متماثلين ، يفصل بينهما الجزء الخاص بضباب الميناء الذى يبدأ به الفصل الثالث ، لذلك فإن الهيكل الجدى لكل فصل (وللفيلم كله أيضا) يتألف من توتر متساعد ناتج عن عناصر متضادة ، يتبعها حل لهذا التضاد واسترخاه لهذا

التوتر ، ليصبح هذا الحل بداية لتوتر جدلي جديد في الفصل التالي ، ولقد أوضح ايزنشتين فكرته باستخدام شكل تخطيطي يصور بناء الفصول من الثاني حتى الخامس على النحو التالي :

الفصل الثاني : مشهد المشمع ← التمرد •

الفصل الثالث : مراسم الحداد على فاكوليشوك ← المظاهرة الفاضحة •

الفصل الرابع : تعاطف المدينين مع البحارة ← المذبحة •

الفصل الخامس : انتظار الأسطول في قلق ← الانتصار •

كما وصف النقطة التي ينقسم فيها كل فصل الى جزئين متماثلين : « ففي الفصل الثالث هناك لقطات قبضات الأيدي المشرقة ، التي تتحول عندها فكرة مراسم الحداد الى فكرة الغضب • وفي الفصل الرابع هناك العنوان الفرعي « ونجاة » ، الذي يفصل بين مشهد تعاطف المدينين مع البحارة ومشهد المذبحة فوق سلالم أوديسا • ان تلك الفواصل يمكنك أن تجدها أيضا خلال الفصل الثاني في لقطات فوهات المدافع الساكنة ، وفي الفصل الخامس في اللقطات التي تصور مدافع سفن الأسطول ، ولتلاحظ أن كليهما استمر للحظة من الزمن لتنتقل بعدها صيحة تنادى « أيها الإخوة » • »

وفي النهاية ، فان ايزنشتين قدم ملخصا للمنطق الجدلي خلال المشاهد داخل الفصول (وهو المنطق الذي يبدأ بفكرة ما تتصارع مع فكرة مناقضة ، ويفضي هذا الصراع لفكرة جديدة تماما تصبح بدورها طرفا في صراع جديد مع فكرة مناقضة لها وهكذا يستمر المنطق الجدلي في التصاعد) ، فعند بداية مذبحة سلالم أوديسا على سبيل المثال يقدم ايزنشتين تصورا للبناء الجدلي في هذا التتابع على النحو التالي :

الفكرة : الجنود يتقدمون من فوق قمة السلالم •

الفكرة المناقضة : امرأة تصرخ في قزع •

الفكرة المركبة من صراع الفكرتين السابقتين : شعور الجماهير

بالقمع •

ثم :

الفكرة : شعور الجماهير بالقمع .

الفكرة المناقضة : هروب الجماهير وهبوطهم على السلالم .

الفكرة المركبة : الجنود يقيمون تمرد الجماهير .

نم :

الفكرة : الجنود يقيمون تمرد الجماهير .

الفكرة المناقضة : الجنود يطلقون النار .

الفكرة المركبة : تشتت وحدة الجماهير .

وعند هذه النقطة ، فإن الصراع الجدلي فوق سلالم أوديسا يتخذ اتجاهًا واحدًا ، فإن الهبوط المنظم لصفوف الجنود المسلحين يواجه الهروب المضطرب للجماهير ، (ومصدر التناقض والصراع هنا هو الاختلاف بين سرعة وحجم كل من الكتلتين : الجنود والجماهير) ، ولكنها يواجهان معًا حركة مناقضة لبعض الأفراد الذين يصعدون السلالم ليتضرعوا للجنود ، بالانساقفة إلى الأم الوحيدة وطفلاها التي ترافقهم في صعود السلم ، بينما تقف الأم الشاببة وهي تمسك بالعربة الصغيرة التي تحمل طفلها لتواجه هذه الأطراف جميعًا ، الصاعدة منها والهابطة ، وفيما بعد فإن الحركة المضطربة لعربة الطفل وهي تهبط درجات السلم سوف تضيف بعدًا جديدًا للحركة في هذا المشهد ، وعندما يقترب المشهد من نهايته في أسفل السلم فإن لقطة لجندى قوقازى يلوح بسيفه في وحشية ، سوف تصبح عنصرا في صراع جدلي مع لقطة أخرى لوجه المرأة ذات النظارات وقد غطتها الدماء ، وينشأ عن هذا الصراع الجدلي فكرة جديدة هي الغضب . وفي مشهد تال تدخل لقطات مدافع بوتمكنين في صراع جدلي مع لقطات لقادة الأسطول ، لكي ينتج عن هذا الصراع الفكرة المركبة الأكثر أهمية في الفيلم وهي التمرد الجماعي .

حاول ايزنشتين في مقالات أخرى أن يميز بين خمسة أنماط أو طرائق مختلفة للمونتاج ، يمكن استخدامها منفصلة أو مجتمعة في أي مشهد :

١ - المونتاج الطيوي .

٢ - المونتاج الإيقاعي .

٣ - المونتاج النفسي .

٤ - مونتاج التوافق النغمي *

* - المونتاج الذهني أو الأيديولوجي *

ويعنى ايزنشتين بما أسماه « المونتاج الطولي » هو ذلك المونتاج الذى يهتم فقط بسرعة التوليف أو القاطع بعرض الفكر عن مضمون اللقطات ، وأساس هذا التوليف هو طول اللقطة أو زمن عرضها على الشاشة ، ويتم التوليف عن طريق نظام يفرض أطوالا منتظمة للقطات الداخلة فى المونتاج ، وفى هذه الطريقة يستخدم التوازى بين لقطات ذات أطوال معينة ولقطات أخرى من نفس الطول ، كما يمكن أيضا استخدام التزايد أو التناقص المضطرد مع تقدم المشهد ، ولكن تظل العلاقة النسبية بين طول كل لقطة وأخرى ثابتة داخل المشهد الواحد ، ويمكن أن نجد مثالا واضحا للمونتاج الطولي متزايدة السرعة فى مشاهد المطاردة ذات التوليف المتوازى فى أفلام جريفيث . حيث يصل المشهد الى الذروة بواسطة القاطع المتبادل بين لقطات تزداد قصرا فى طولها ، (كأن جريفيث فى الحقيقة يستخدم هذه الطريقة للمونتاج لتحقيق ذروات درامية متتامة ، لكن كل ذروة يجب أن تكون أسرع من سابقتها ، حتى يصل الفيلم الى ذروته الكبرى ، وهى التى تستخدم التوليف الأسرع فى الفيلم كله) ، ولقد شعر ايزنشتين بأن هذا المونتاج الطولي هو طريقة آلية وبدائية ، لذلك غانه ربط بينه - وربما لم يكن على حق فى ذلك - وبين المونتاج الذى يستخدمه أهم منافسيه فى السينما السوفيتية : بودوفكين *

ويصف ايزنشتين « المونتاج الإيقاعي » بأنه طريقة أكثر تعقيدا فى استخدام المونتاج الطولي ، حيث أن سرعة التوليف فيه تعتمد على إيقاع الحركة « داخل » اللقطات ، بالإضافة الى اعتمادها أيضا على القواعد الأساسية المستخدمة فى المونتاج الطولي ، أن هذا الإيقاع يمكن أن يستخدم لتعزيز وتقوية الاحساس بنبض وسرعة المونتاج الطولي داخل المشهد ، لكنه يمكن أن يستخدم أيضا لى يصبح نقيضا له ، ويضرب ايزنشتين مثلا على هذا التناقض من مشهد سلالام أوديسا حيث نرى إيقاعا ثابتا لأقدام الجنود وهم يهبطون درجات السلم ، وهذا الإيقاع الثابت يتناقض مع الإيقاع المتزايد فى سرعته للمونتاج الطولي الذى يصور هروب المواطنين ، وهذا النمط من التوليف يمثل نوعا من التفاعل (الناتج عن التضاد والتناقض) بين الحركة الإيقاعية والطولية ، وهذا التفاعل هو الذى يحقق المزيد من التوتر داخل المشهد *

ويمثل « المونتاج النغمي » عند ايزنشتين مرحلة تتجاوز « المونتاج الإيقاعي » ، حيث تسيطر على المشهد كله نغمة سائدة (أو طابع أو مزاج وجداني خاص) ، ويصف ايزنشتين الفرق بين هاتين الطريقتين عندما يقول : « في المونتاج الإيقاعي تصبح الحركة داخل الكادر هي العنصر الذي يفرض حركة التوليف من كادر الى كادر ، وهذه الحركة داخل الكادر يمكن أن تكون أشياء متحركة أو قد تكون حركة عين المتفرج التي تقودها العناصر التشكيلية ، مثل الخطوط والكتل داخل الكادر * لكن الحركة في « المونتاج النغمي » تعني شيئا أكثر اتساعا في مضمونه • فمفهوم الحركة هنا يتضمن كل العناصر الوجدانية والدرامية داخل اللقطة ، لذلك فان المونتاج النغمي يعتمد على المسحة العاطفية السائدة في المشهد كله » .

وكمثال على المونتاج النغمي ، يستشهد ايزنشتين بمشهد الضباب في بداية الفصل الثالث في « بوتكين » ، فالنغمة الأساسية السائدة في هذه اللقطات هي نوعية الصموت الذي يتراوح بين الضبابية والشفافية ، لذلك فان جميع العناصر التشكيلية داخل اللقطات تصبح في خدمة هذه النغمة السائدة : « الصموت » ، إذن « المونتاج النغمي » ليس له علاقة بسرعة التوليف أو مضمون اللقطات ، ولكن علاقته الأساسية هي أنه يخلق ارتباطا وثيقا بين العناصر الوجدانية والعناصر البصرية داخل اللقطات الداخلة في المونتاج • أما مونتاج التوافق النغمي ، وكما يصفه ايزنشتين ، فهو يعتمد على تفاعل الطرائق الثلاث السابقة في المونتاج معا ، وهو مونتاج يتحقق في ذهن المتفرج أكثر من تحقيقه خلال عملية التوليف • (وفي الحقيقة أن ايزنشتين يستمد جوهر هذا النوع من المونتاج من فن الموسيقى ، فهو أقرب الى ما يسمى « البوليفونية » التي تسمح فيها لحنين أو أكثر في نفس الوقت ، وعلى الرغم من استقلال كل لحن منهما فان سماعهما معا يخلق احساسا بالتوافق النغمي أو « الهارموني » بين النغمات المختلفة التي تعزف وتسمع معا) • وبهذا فان مونتاج التوافق النغمي ليس نوعا خاصا من المونتاج وانما هو طريقة في النظر الى المونتاج النغمي ، أو كما يقول ايزنشتين عنه : « إن التوافق البصري لا يمكن أن نجده في الكادر الثابت وحده ، تماما مثلما لا يمكنك أن تشعر بالهارمونية عندما ترى نصا موسيقيا مكتوبا ، إن هذا التوافق النغمي لابد أن يصبح مرئيا ، لذلك فهو يتولد من خلال عملية الإدراك الجدلية (أو بالأحرى التفاعل بين المتفرج وما يراه على الشاشة) ، بنفس الطريقة التي يدرك بها المستمع الهارمونية عندما يسمع الموسيقى » .

لكن أهم أنواع المنتج التي اهتمت بها ايزنشتين ، سواء في نظرياته او افلامه ، كان المنتج الذهني او الايديولوجي ، فكل طرائق المنتج السابقة تهتم بتحقيق رد فعل وجداني أو نفسى عند المتفرج من خلال شكل معقد مركب من المثيرات (أو العناصر البصرية على الشاشة) وردود الافعال (وهى الاحساس الوجداني أو النفسى لدى المتفرج) ، لكن ما كان يفكر فيه ايزنشتين هو أن المنتج لا يقدر فقط على خلق المشاعر والأحاسيس ، ولكنه قادر أيضا على التعبير عن افكار مجردة وصياغة مقولات ذهنية مباشرة وصريحة ، لذلك فان التوليف في المنتج الذهني لا يعتمد أساسا على السرعة أو الايقاع أو الطابع الوجداني ، (على الرغم من أن هذه العناصر يمكن أن تكون متضمنة في أى تتابع من اللقطات) ، ولكنه يعتمد في جوهره على العلاقة الذهنية بين اللقطات ذات المحتوى البصري المتناقض ، أو بكلمات أخرى فانه يعتمد على أن الجدل أو الصراع أو التفاعل بين العناصر البصرية ، في لقطات متتالية ، يمكن أن يخلق افكارا مجردة ، فالتوليف المتوازي والمتداخل في مشهد النهاية من فيلم « الاضراب » بين لقطات للبطلة العمال ولقطات لذيبح ثور في السلخانة يعتبر مثالا واضحا على المنتج الذهني ، الذي يمكن أن نجده أيضا في فيلم « المدرعة بوتكين » في التوليف بين الكاهن الذي ينقر بأصابعه على الصليب ، والضابط الذي ينقر بأصابعه على السيف ، فالمنتج الذهني اذن يخلق نوعا من المعجاز أو التشبيه ، الذي يفرض لقطتين متتابتين ، وفي تتابعهما تتولد فكرة ذهنية لا توجد في أى منهما (ففي « الاضراب » يتولد في ذهن المتفرج مفهوم القمع الوحشي للعمال الذي لا يختلف عن ذبح الحيوانات ، وفي « بوتكين » يتولد مفهوم التحالف بين رجال الدين ورجال السلطة للقمع الشعب) .

لكن فيلم ايزنشتين الثالث « أكتوبر » أو « عشرة ايام هزت العالم » (١٩٢٨) احتوى على أكثر المشاهد تجسيدا لهذا النوع من المنتج ، لأن الفيلم كله يمكن رؤيته على أنه محاولة - لم تنجح تماما - لسرد أحداث الثورة البلشفية من خلال سينما ذهنية خالصة ، وعلى سبيل المثال وفي أحد المشاهد الشهيرة من الفيلم التي تصور صعود الكسندر كيرينسكى - رئيس الحكومة المؤقتة - الى السلطة في الفترة السابقة مباشرة على الثورة البلشفية ، فان ايزنشتين يقدم لقطات متتالية لكيرينسكى وهو يصعد بوقار سلام النوج الصخري ذى الطابع الباروكى في قصر الشتاء ، ويقطع بين هذه اللقطات عناوين فرعية مكتوبة بحروف ضخمة تملأ عن صعوده أيضا لذروة السلطة واحتكازه للمنصب بعد الآخر : « وزير

الدفاع ، و « البحرية » ، « الجنرال الكبير » ، و « الدكتاتور » ، كما نرى أيضا لقطات لضباط صفار وهم ينحنون له بالتحية في أسفل الدرج ، بل ان كيرينسكى يمر أيضا تحت تمثال النصر ليبدو التمثال كما لو انه سوف يضع تاجا من الغار فوق رأس كيرينسكى ، وعندما يصل الرجل الى أعلى السلم ، ويقف أمام الباب الذى سوف يفضى به الى مكتبه ، يقطع ايزنشتين بين لقطات لعدائه العسكرية اللامع ويديه ذواتى القفازات الفضة ، ثم أخيرا الى دمية آليّة تمثل طاووسا يفرّد ذيله فى تنقذة وبهاء . ان ما يقصده ايزنشتين من المونتاج داخل هذا المشهد هو أن يوحي بمفهوم او فكرة الغرور والتضخم والطموح السلطوى لدى كيرينسكى وحكومته .

لقد كان كل تفكير ايزنشتين حول المونتاج يسير فى اتجاه تأسيس لغة سينمائية متفردة ، تعتمد على الترابط بين المؤثر ورد الفعل (على طريقة بافلوف) ، وهو الترابط الذى لا يعطى الا اعتمادا قليلا جدا لمنطق السرد الروائى . ونرى الحقيقة أن هذا التفكير ينبع من استغراق ايزنشتين طوال حياته فى دراسة التفاعلات النفسية فى عملية الادراك الجمالى ، لذلك فان اللغة السينمائية التى اسمها وأطلق عليها اسم « المونتاج الجذلى » تحقق أثرها من خلال التلاعب بوجودان المتفرج ، سواء على مستوى الاحساسات العاطفية ام على مستوى ردود الفعل لجهازه العصبى ، لذلك فان نقادا معاصرين - وعلى الأخص من أتباع أندريه بازان الفرنسى صاحب النظرية السينمائية - قد وصفوا المونتاج الجذلى بأنه يفرط فى التلاعب بالمتفرج ، أو حتى بالنزعة الشمولية ، لأنه يتدخل تدخلًا سافرا فى تعديد رد فعل المتفرج تجاه ما يراه على الشاشة ، ان هذا الاعتراض يبدو فى الجانب الأكبر منه اعتراضا فلسفيا ، لأنهم يعتقدون أن الافراط فى استخدام المونتاج يؤدى الى ضرورة تجزئ الحدث الى شذرات من اللقطات يعاد تجميعها مرة أخرى من خلال التوليف ، وهو ما يسمى « واقعية المكان » (طبقا لما يقوله بازان) ، وهى الواقعية التى يرونها ضرورية لتحقيق العلاقة بين الصورة السينمائية والعالم الحقيقى ، بكلمات أخرى فانهم يؤمنون بأن المونتاج الجذلى يتخلل عن العلاقات المكانية للواقع ، ويخلق بدلا منها علاقات مصطنعة ومختلفة ولا وجود لها ، ولكن المونتاج الجذلى لا يخلق ما يريده من اللغة الرمزية او المجازية او الشعرية الا من خلال تعمله لتخطيط هذه العلاقات المكانية الطيفية او الحقيقية (فالمونتاج الجذلى لا يريد أن ينقل للمتفرج الاحساس بالواقع ، لكنه يستخدم هذا الواقع من أجل خلق افكار أو مفاهيم لا تتبع بالضرورة من الواقع الذى نراه على الشاشة . وإنما تنبع من تقايض اللقطات التى تصور شذرات من

هذا الواقع) • وكما يكتب الناقد بول سيمور في إحدى المقالات التي أرادها أن تكون نقداً حاداً لايزنشتين ، فإن « الأفلام الأولى لايزنشتين هي في جوهرها سينما للعقل ، حيث لا نرى المكان أو الحركة كبا نراهما في الواقع ، فهما موجودان فقط في مخيلة المتفرج الذي يقوم ذهنه بتجميع التفاصيل لكي يكون منها رأياً محدداً » ، بل إن ايزنشتين نفسه أوضح في كتابه « الاحساس السينمائي » أن « قوة المونتاج تكمن في أنه يتضمن داخل العملية الإبداعية كلا من وجدان المتفرج وعقله » ، فالمتفرج يجد نفسه مدفوعاً إلى أن يسير في نفس الطريق الذي يضي فيه الفنان من خلال المونتاج الذي اختاره ، لذلك فإنه ليس من المهم على الإطلاق أن نصدر حكماً بالادانة أو الاشادة للمونتاج الذهني ، لكن المهم حقاً هو أن ندرك أنه يمكن أن يحقق أثراً جمالياً رفيعاً كما في فيلم « بوتكين » ، وإن كان هذا المونتاج لم يستطع أن يحقق نفس الأثر في فيلم ايزنشتين التالي الذي أوضح جوانب القصص في هذا النوع من المونتاج •

« أكتوبر » أو « عشرة أيام هزت العالم » (١٩٢٩)

معمل لاختبار المونتاج الذهني وتطبيقه

في ربيع عام ١٩٢٩ ، تم اختيار ايزنشتين عن طريق اللجنة المركزية للحزب الشيوعي ومؤسسة السينما السوفيتية ، لكي يصنع فيلماً للاحتفال بالذكرى العاشرة للثورة البلشفية ، ليبدأ ايزنشتين ومساعداه جريجوري الكسندروف (١٩٠٣ - ١٩٨٤) في كتابة سيناريو ذي تفاصيل شديدة الدقة ، تحت عنوان « أكتوبر » لكي يغطي **معمل أحداث الثورة** ، معتمداً في ذلك على المئات من المذكرات الشخصية ، والمقابلات الصحفية ، والجرائد السينمائية ، والمقالات المنشورة ، بالإضافة إلى **كتاب الصحفي الأمريكي جون ريد « عشرة أيام هزت العالم »** ، وهو العنوان الذي عرضت تحته ، في أمريكا وبريطانيا ، نسخة شديدة الاختصار من الفيلم • ولكن ايزنشتين - كما فعل في السابق في تخطيطه لفيلم « بوتكين » - انتهى إلى فكرة التركيز على أحداث معينة بدلاً من الاستغراق في التفاصيل ، وكانت تلك هي الأحداث التي دارت في بروجراد أو لينينجراد من فبراير حتى أكتوبر ١٩١٧ • لقد وضعت كل الامكانات - بما فيها الجيش السوفيتي والبحرية السوفيتية تحت يد ايزنشتين ، بل إن الحياة في لينينجراد قد توقفت تماماً خلال الشهور الستة التي استغرقها تصوير الفيلم ، حيث تم تمثيل الأحداث الحقيقية بعشرات الآلاف من الممثلين ، مثل مشهد اقتحام قصر الشتاء وقصفه ، وعندما تم الانتهاء من توليف

الفيلم في نوفمبر ١٩٢٧ ، بلغ طوله ما يقرب من ثلاثة عشر ألف قدم أو حول ثلاث ساعات من العرض ، في نسخة كانت تتوافق تماما مع **النص الموسيقي الذي وضعه انموذ مايزل** ، ولكن أحداثا مهمة وقعت في الفترة التي تم فيها إنتاج الفيلم ، فقد صدر قرار **بنفي ليون ترويسكي** (١٨٧٩ - ١٩٤٠) (الذي كان وزيرا للحربية كما لعب دورا كبيرا خلال

الثورة والحرب الأهلية) ، وهكذا كان على **ايزنشتين** أن يذعن لأوامر اللجنة التنفيذية للحزب الشيوعي ولقائمه الحزب **يرؤيف ستالين** (١٨٧٩ - ١٩٥٣) ، باختصار عدة آلاف من الأقدام من نسخة الفيلم لكي يحذف كل إشارة ل**دور الزعيم المنفي** (تصل أقرب التقديرات الى الدقة الى أنه تم حذف حوالي ثلث طول الفيلم) * وللأسباب ذاتها فإنه تم منع تداول كتاب **جون ريد** في الاتحاد السوفيتي منذ أواخر عام ١٩٢٧ ، وحتى وفاة ستالين في عام ١٩٥٣ . وعندما عرضت هذه النسخة المختصرة في مارس عام ١٩٢٨ قبلت بفتور ، ولم يستطع المتفرجون فهم المونتاج الذهني التجريدي فيها ، كما أن النقاد الممنعين للحزب هاجموا الفيلم تحت دعوى الاغراق في النزعة الشكلية ، وهو الاتهام الذي أوضح تماما تلك **الهوة الفاصلة بين جماليات ايزنشتين والنظام الستاليني الجديد** . (لم يكن **ايزنشتين** المتهم الوحيد في هذا المجال ، فخلال السنوات الأولى من حكم ستالين - ١٩٢٧ و ١٩٢٨ تعديدا - فان نصف عدد الأفلام التي تم إنتاجها واجهت قرارات بالمنع من العرض) *

لقد أطلق **الثلاث والمؤرخ يون بادنا** على فيلم « أكتوبر » تعبير « فيلم تجريبي يتمتع بمزجة عالية من الانساق الجمالي » ، ولقد كان هذا صحيحا فقد استخدمه **ايزنشتين** كمعمل يختبر فيه نظرياته عن المونتاج الذهني وأثره على المتفرجين ، ففي فيلم « أكتوبر » طبق **ايزنشتين المونتاج الذهني** بنفس طريقة تتابع **الأسود الحورية** في « بوتكين » ، لكي يقدم تفسيره وتعليقه على كل أحداث الثورة ، وهكذا فإن **كيرينسكي** يتم تصويره على الشاشة في تشبيه مجازي مع الطاووس ، كما أن رجاله المسلحين يشبهون دمي من الجنود ، وهي تشبيهات تأتي جميعها من خارج السياق الدرامي للفيلم ، وبالمثل فان **انشقاق المشفيك (الأقلية)** خلال المؤتمر الثاني لمجلس السوفيت يتم تشبيهه بلقطات تصور أيدي أنثوية ناعمة وهي تعزف على أوتار آلة الهارب ، كما أن انضمام كتيبة الدراجات الثابتة للمؤتمر توضع جنباً الى جنب مع لقطات تصور عجلات دراجة تدور بسرعة شديدة ، « ويكتب **ايزنشتين** عن هذا المشهد في كتابه « الشكل السينمائي » أنه باستطاع بذلك الطريقة تحويل المضمون الوجداني للحادث الى صورة بصرية

مفعمة بالحركة ، وعند تلك النقطة فان ايزنشتين يوصي بتبليد النظام القيصري وخواتمه ، من خلال سلسلة من الصور العتوخرافية الثابتة لبعض الزخارف التافهة والسترات العسكرية ذات النياشين الملونة ، وفي هذا الفيلم يمكن ان نجد العديد من أنواع الاستجابة البلاغية - تماما من اللغة المكتوبة او المتطوقة ، حيث يتم استخدام الجزء للتصوير عن الكل - فالبنادق التي يلوح بها الجنود في الهواء تقول لنا ان الجيش قد انضم الى البلاشفة ، كما ان أيدي المولطفين وهم يدقون بمصيبة على آلات التليفون تشير الى ان حكومة كرينسكى لا تستطيع السيطرة على اعصابها عندما بدأت تفقد الزمام .

ان هناك العديد من الأدوات البلاغية الأخرى التي استخدمها ايزنشتين لكي يزيد من الأثر الأيديولوجي للفيلم ، مثل الرمزية التي تنشأ عن تقارب بعض اللقطات ، فهو يصور تاريخ الدين من خلال سلسلة من اللقطات ، تبدأ بالأيقونات المعاصرة ، وتراجع لتصل حتى الأصنام البدائية ، كما استخدم أيضا بعض الحيل السينمائية البسيطة ، فمثال الكسندر الثالث يتم تدميره في الجزء الأول من الفيلم كدلالة على نجاح الثورة ، لكننا نراه من خلال العرض العكسي للشريط وكأن شظاياها تتجمع بطريقة سحرية من جديد ، في محاولة من ايزنشتين لتقديم تشبيه لأعلام القيصرية بالعودة الى السلطة .

كما ان هناك مضهدا نال من النقد ، والأورخين مناقشات واسعة ، عندما استخدم ايزنشتين مشهد فتح الجسر والرفع البطيء لنصفيه المتباعدين ، لكي يوحي بأن مدينة بتروجراد قد تمزقت بعد الثورة ، فمن أحد جوانب الجسر يتنزل جواد مايزال مربوطا الى عربته بينما يتدلى من الجانب الآخر من الجسر خصلة من شعر فتاة ميتة لقيت مصرعها في اطلاق النيران أثناء المظاهرة ، وتظل تلك الخصلة متارحة لفترة طويلة قبل ان تسقط بجثة الفتاة من الثفرة بين فتحتي الجسر ، إن هذا المشهد من منظور الحسد الراوئي يحكي عن قيام الشرطة بفتح الجسر لكي تقطع الطريق على العمال الذين يريدون التراجع لمصانعهم ، لكن ايزنشتين حول هذه الأحداث الى مجاز شاعري عن طريق الإبطاء في تصوير الهوة الفاصلة بين نصلي الجسر ، وهكذا فانه يجعل اللحظة أكثر طولاً بكثير مما تستغرقه في الواقع الحقيقي ، انه مشهد يدور في مشهد تحطيم الطبق ، ومشهد مذبحة سلام اوديسا في « يومئذ » ، حيث يعمد ايزنشتين لإطالة الزمن لكي يصور أثره النفسي الهائل ، الذي يتجاوز بكثير تلك اللحظة القصيرة من الزمن التي استغرقها الحدث .

وربما كانت النسخة الجاهزة المعروضة من فيلم أكتوبر - كما أشار النقاد المعارضون للفيلم - تبالغ في النزعة الشكلية من ناحية اهتمامها باللغة السينمائية شديدة التعقيد ، أكثر من اهتمامها بالمضمون الذى يهدف للتعبير عن وقائع الثورة ، لكن الأهم هو أنه حتى من خلال معايير إيزنشتين ، فإن المونتاج الذهبى لا يضمن النجاح دائما فى تحقيق أهدافه ، فهناك فى بعض الأحيان انفصال مثير للاضطراب واللبلة بين الفكرة التى يريد إيزنشتين توصيلها ، وطريقته فى التعبير عنها على نحو سينمائى ، لقد كتب إيزنشتين فى عام ١٩٢٩ : « إن اللغة الهيروغليفية للسينما قادرة على التعبير عن أى مفهوم ، وعن أية فكرة طبقية ، وعن أى شعار سياسى ، دون الاستعانة بأرشفيف جاهز من المواقف الدرامية أو النفسية » . (تطبيقا لإيمان إيزنشتين بهذا القول ، فقد حاول بالفعل بين عامى ١٩٢٧ و ١٩٢٨ التخطيط جديا لصنع فيلم يقدم ترجمة سينمائية لكتاب كارل ماركس « رأس المال » ، الذى يقدم تشريحا اقتصاديا واجتماعيا حائلا للراسمالية ، لأن إيزنشتين كان يأمل فى أن يرفع المونتاج الذهبى الى « مصاف عالم الفلسفة » ، كما أنه بعد أن قرأ « ووايعة » « يولييسيس » لجيمس جويس - التى أسماها « انجيل السينما الجديدة » - فإنه أصبح قريبا من الإيمان بأن المونتاج الذهبى يمكن استخدامه فى عالم الأدب ، وقد كتب عن ذلك يقول : « لقد انشغل جويس داخل المطبخ المغزى للأدب بنفس القوة الذى كنت مفتونا به فى أبحاثى العملية حول اللغة السينمائية » . كان ذلك فى فبراير عام ١٩٢٨ ، وفى العام التالى قضى إيزنشتين ساعات طويلة يتحدث مع جويس فى باريس حول أعداد « يولييسيس » للسينما ، وهو المشروع الطموح الذى لم يقدر له أن يتحقق لأن جويس فقد بصره فى تلك الأيام) .

إن هذا النوع من السينما الذهبية المغالصة لا يمكن فى الحقيقة أن يوجد - فيما عدا بعض الأشكال الخاصة من فن التحريك - وذلك لأن الحقائق السينمائية تتجسد دائما من خلال صور لأشياء حقيقية مجسدة ، وبالطبع فإن مفهوم إيزنشتين كان هو استخدام هذه الأشياء المجسدة وتنظيمها على نحو محدد ، للإيحاء بمعان مجردة ، وهذا صحيح فى جانب منه ، لكن كل الدلائل المتاحة تشير الى أن تقنيات المونتاج الذهبى تنجح فقط عندما تستمد جلورها من السياق الدرامى أو الرواى للحدث . لكن عندما ينتهك المونتاج الذهبى هذا السياق السردى - على النحو الذى تكرر كثيرا فى « أكتوبر » - فإنه ينحو الى خلق رموز لا يمكن للمتلفرج تفسيرها ، ولا توجد الا فى ذهن الفنان ، لأن المعنى لا يثبت من خلال الأشياء المجسدة التى يراها التلفرج على الشاشة .

ايزنشتين بعد فيلم « أكتوبر »

كان فيلم ايزنشتين التالي استمرارا لمشروعه الذى بدأه قبيل تكليفه بإخراج فيلم « أكتوبر » ، وهو مشروع الفيلم الذى أسماه « الخط العام » - الاصطلاح الذى كان يعنى سياسة الحزب الشيوعى - ثم أعاد تسميته ليصبح « القديم والجديد » (١٩٢٩) عندما اعترض أنباع ستالين على الاسم الاول . كان تصور ايزنشتين عن الفيلم هو أن يكون قصيدة شانغريلا - فى شكل يجمع بين التسجيلية والروائية - فى مديح نظام التعاونيات الزراعية السوفيتية . ويحكى الفيلم قصة تعليمية عن تطور قرية فلاحية روسية عادية ، من التخلف والفقر الى الرفاهية من خلال تأسيس مزرعة تعاونية ، وكان ايزنشتين فى البداية يفكر فى أن تدور أحداث القصة حول شخصية رئيسية هي الفلاحة مارفالايكينا (التى لعبت دورها فى الفيلم فلاحة حقيقية كتجسيد لنظرية ايزنشتين فى تلميط الشخصية ، لكن هذه الفلاحة البسيطة تكرر جهودها لدعم المجهود التعاونى فى المزرعة وتصبح أهم دعائم نجاح المزارعين فى سياستهم الجديدة . ومتل كل أفلام ايزنشتين فإن فيلم « القديم والجديد » قد استغرق وقتا طويلا فى الإعداد له ويبحث مادته ، كما أنه تم تصويره فى المواقع الحقيقية ، بالإضافة الى أن ايزنشتين استخدمه - كما فعل فى فيلم « أكتوبر » - كمعدل لتجاربه ، هذه المرة ليس من أجل المونتاج الذهنى ولكن من أجل مونتاج التوافق النفسى ، ولقد حقق بالفعل نجاحا كبيرا فى هذا المجال ، فطبقا لهذا النوع من المونتاج الذى كان ايزنشتين يطلق عليه أحيانا « المونتاج البوليفونى » (مستعبرا الاصطلاح الموسيقى الذى يعنى تعدد الألحان التى تعزف فى وقت واحد) ، كما كان يطلق عليه أحيانا أخرى « البعد الرابع السينمائي » ، طبقا لهذا المونتاج فإن الفيلم تم توليفه وتجميعه من خلال طريقة تشبه التوزيع الموسيقى للألحان الرئيسية ، وهو الأسلوب الذى سوف يطلق عليه أندريه بازان فيما بعد « الميزانسين » ، كمنقضى للتوليف الذى يعتمد على تحليل المشهد الواحد الى العديد من اللقطات القصيرة (وهو ما سوف نتناوله تفصيلا فى الفصل الثالث عشر) . وعلى العكس من المونتاج الذهنى فى فيلم « أكتوبر » ، فإن كل اللقطات فى مونتاج التوافق النفسى تتبع بشكل طبيعى من السياق الدرامى للفيلم ، كما أن كل لقطة تحوى على تكوين معبر يستخدم عبق الصورة ، بحيث تسود اللقطة حالة مزاجية محددة تشبه الطابع الذى تأخذه الألحان فى الموسيقى بين اختلاف « السلم أو المقام الصغير » و « السلم أو المقام الكبير » .

إن ايزنشتين يستخدم تشبيهات تمتد جذورها فى عالم التأليف الموسيقى السيمفونى ، وكما كتب فى كتاب « الشكل السينمائي » عن:

فيلم « القديم والجديد » ، فان « كل مشهد كان له طابع موسيقى - من ناحية التأثير النفسى والفسولوجى على المتلقى - ولذلك فان النظام الذى اتبعه لتحقيق الظلال الحسية والايقاعية المقعدة كان بالضرورة يشبه عملية قيادة الاوركسترا ، لكى تتوافق الألحان - او المشاهد - معا » . ويحتوى الفيلم على مشاهد شهيرة مثل لقاء الفلاحه مارفا لأول مرة مع آلة فصل القشدة ، ومشهد وصول ثور القرية لتلقيح اناث البقر فى المزرعة ، ومشهد « الرقصة » الأخيرة للجرارات الزراعية ، ولكن من المؤكد أن توليف ايزنشتين فى الفيلم كله كان من أرق وأدق الأعمال التى أنجزها ، وفى الحقيقة أن عديدا من النقاد اتفقوا على اعتبار هذا الفيلم أجمل افلامه الصامتة ، ولقد كان ايزنشتين يستيق الواقعيين الايطاليين الجدد ، عندما كتب عن هدفه من تحقيق فيلم «القديم والجديد» ، بأنه كان يريد تمجيد « مشاعر الوجود الإنسانى فى حياته اليومية » ، وبالفعل فان الفيلم استطاع أن يخلق نوعا من « السينما الشاملة » التى لم يستطع ايزنشتين تحقيقها فيما بعد ، ففيلم « القديم والجديد » يتسم بالطابع شديد العلوية فى تصويره للسمه والشمس والأرض والانسانية ذاتها ، التى استطاع ايزنشتين أن يخلق منها شكلا بصريا رائعا ، ومع ذلك فان الموظفين الرسميين أعربوا عن عدم الرضا عندما انتهى صنع الفيلم فى ربيع ١٩٢٩ ، مما اضطر ايزنشتين الى تصوير نهاية أخرى للفيلم طبقا لأوامر ستالين . وعلى الرغم من ذلك كله ، وعلى الرغم أيضا من النجاح الجماهيرى للفيلم ، فان النقاد الحزبيين أدانوا الفيلم بقسوة ، واتهموه مرة أخرى بالانهايم القديم بالاتجاه نحو النزعة الشكلية . لقد كان موقف هؤلاء النقاد نذيرا بمتاعب حمة سوف يواجهها ايزنشتين فى المستقبل ، على الرغم من أنه وصل الى قمة شهرته العالمية فى عام ١٩٢٩ ، ولم يستطع الحزب أن يتجاهل ذلك الاحترام الذى أضفاه ايزنشتين على السينما السوفيتية والاتحاد السوفيتى فى كل أنحاء العالم .

لقد أخذ ايزنشتين السينما الصامتة الى أبعد مدى يمكن أن تذهب اليه مع فيلمه « القديم والجديد » ، تماما مبتلأ فعل قيلت ست سنوات عندما وصل إلى الحدود القصوى للمسرح التقليدى قبل أن « يسقط فى هوى السينما » ، وهنا هو الآن وهو فى قمة قوته الابداعية يقف على حافة السينما الناطقة ، التى كان شديد الاحتمام بها . لأنه كان يراها وسيلة لتحقيق أحلامه الجبالية . وللأسف كان اسهامات ايزنشتين لفن السينما الصامتة ظلت طويلا عقد كامل اسهامات نظرية . وذلك لأن هذا المهندس العملاق للسينما السوفيتية المضاعفة لم يكن مسوؤا به بأن يصنع شيئا

آخر ، حتى أتيت له الفرصة عام ١٩٢٨. فيلم « الكسندر نيفسكي » •
لقد شهدت تلك الفترة كوميديا مأساوية سياسية ، تجسد في عدم قدرة
فنان مثل ايزنشتين على أن يصنع أفلاما في بلد لمدة تسع سنوات كاملة •
في نفس الوقت الذي ارتقى فيه الى مصاف الفنانين العالميين الذين تألوا
نجاحا كبيرا في جميع أنحاء العالم ، حتى ان أشخاصا عادين في الغرب
كانوا ينظرون اليه وأفلامه كبطل أعلى للشكل السينمائي ، ففي أغسطس
عام ١٩٢٩ ، وعندما بلغ من العمر احدى وثلاثين سنة ذهب ايزنشتين
- في بعثة نظمتها مؤسسة السينما السوفيتية - مع كاتب السيناريو
الكسندروف والمصور السينمائي تيسه ، لدراسة السينما في أوروبا الغربية
والولايات المتحدة ، حيث بدأ في ١٩٣٠ التخطيط لمشروعات الافلام لم
تكتمل مع شركة باراماونت (من أهم تلك المشروعات فيلم « ذهب صوت »
المقتبس عن رواية « الذهب » (١٩٢٥) للروائي المستقبل بليز سندراس ،
والتي تدور عن المهاجر الألماني جون أجوستس موتز ، الذي بدأ في البحث
عن الذهب في كاليفورنيا ، وحقق نجاحا حتى انه بنى امبراطورية عملاقة
من ثروته ، ولكنه تحول في النهاية الى الشيوعية • لقد كتب ايزنشتين
ملاحظات عن سيناريو الفيلم يقول فيها انه يصور « الجنة البدائية الهادئة
في كاليفورنيا التي تحطمت بسبب البحث المجنون عن الذهب » • هناك
أيضا معالجة ماركسية لرواية « مأساة أمريكية » (١٩٢٦) من تأليف
تيودور دوايزو ، لكن الفيلمين رفضا بدعوى نقدهما الحاد للمجتمع
الأمريكي ، ولكن « مأساة أمريكية » ظهر الى الوجود عام (١٩٣١) بعد
تعديل السيناريو الذي أخرجه جوزيف فون سترنبرج - كما سوف نرى
في الفصل الثامن - ثم أعيد صنع فيلم آخر عن نفس القصة بعد عشرين
عاما تحت عنوان « مكان تحت الشمس » ، عن سيناريو جزيدي أخرجه
جورج ستيفنسون - كما سوف نرى في الفصل الثاني عشر - ولقد قام
وليم فوكس بإعادة صياغة معالجة ايزنشتين لفيلم « ذهب صوت » في
مشروع من اخراج هارولد هوكس في عام ١٩٣٤ ، لكن المشروع لم يكتمل
وتحول من شركة « باراماونت » الى شركة « يونيفرسال » ، ليخرجه
جيمس كرو في عام ١٩٣٦ ، ومن المصادفات الساخرة أن تظهر في نفس
العام معالجة نازية لنفس الرواية تحت اسم « قيصر كاليفورنيا » من
اخراج وتمثيل السينمائي النمساوي لويس ترينكر الذي صور موتز على
انه « قومي ألماني يرفض الرأسمالية الأمريكية المنحلة » •

بعد أن فشلت هذه المشروعات مع شركة « باراماونت » ، وحل
ايزنشتين الى المكسيك لتصوير ملحمته التي لم تكتمل « فلتحي المكسيك »

(١٩٣١ - ١٩٣٢) ، وعلى كل حال فقه كانت الإقامة المؤقتة القصيرة في أمريكا سببا في أن يلتقي إيزنشتين على نحو عملي بالتقنيات الجديدة في تسجيل الصوت ، لتدخل حياته بداية من التعقيدات المأساوية التي سوف تحاصره حتى موته المبكر في عام ١٩٤٨ ، وهو ما سوف نتناوله بالتفصيل في الفصل التاسع .

سيفولود بودوفكين

كان سيفولود بودوفكين (١٨٩٣ - ١٩٥٣) المخرج الثاني العظيم للسينما السوفيتية الصامتة ، والذي بدأ حياته بدراسة الكيمياء والصيدلة ، ولكنه قرر اعتزال مهنته ليصبح فنانا سينمائيا بعد أن شاهد فيلم « التعصب » لجريفيث في موسكو عام ١٩٢٠ ، ليلتحق بمدرسة السينما في موسكو ، ويقضى عامين كمضو في ورشة كوليشوف حيث اشترك في تجارب التوليف الشهيرة التي سبق ذكرها في هذا الفصل ، كما أنه اشترك في إنتاج وإخراج فيلمي « الرحلات العجيبة للسيد غرب في أرض البلاشفة » (١٩٢٤) « وشعاع الموت » (١٩٢٥) ، كان أول أفلام بودوفكين الطويلة فيلما تسجيليا طويلا عن نظريات بافلوف في علم الانعكاس الشرطي تحت عنوان « آليات المنع » (١٩٢٦) ، والذي استخدم فيه بنجاح قواعد التوليف التي اكتشفها كوليشوف ، كأداة تعليمية في شرح نظرية خلق ردود الأفعال الشرطية بحيث تبلى مفهومه وغير معقدة للجمهور العادي ، وفي نفس الوقت تقريبا قام بودوفكين بالاشتراك مع نيكولاي شبيكوفسكي بتصوير وإخراج فيلم « حمى الشطرنج » (١٩٢٥) ، الذي كان فيلما كوميديا من بكرتين على طريقة أفلام ماك سينيت في ستوديو كيسيون (انظر الفصل التالي) ، ولكن الفيلم اعتمد في توقيفه على قواعد كوليشوف (حيث تم تشويق الحبكة الرئيسية مع لقطات ليطل الشطرنج خوسيه كابلانكا ، التي حصل عليها أحد مصوري بودوفكين الذي تنكر في دور مصور إحدى الجرائد السينمائية) ، ولقد قام بتصوير الفيلمين ألتاوي جولوفنيا (١٩٠٠ - ١٩٨٢) ، الذي سوف يصبح مصورا لكل أفلام بودوفكين من ١٩٢٥ إلى ١٩٥٠ ، وحقق الفيلمان نجاحا جماهيريا داخل الاتحاد السوفيتي ، لكن أولي الأفلام بودوفكين الروائية الطويلة « الأم » (١٩٢٦) هو الذي جعل بودوفكين يأخذ مكانة تحت أضواء الشهرة العالمية ، جنباً إلى جنب مع رفيقه وغريمه السوفيتي إيزنشتين .

وفيلم « الأم » عن رواية لكسيم جيوغي قام بودوفكين وكاتيب السيناريو ناثان زارخي باقتباسها بتصريف ، ليقيم بتصويرها جولوفنيا ،

وحيث تدور أحداث الفيلم خلال ثورة عام ١٩٠٥ (قسام برتولد بريخت يتحول نفس الرواية الى المسرح في عام ١٩٣٢ في معالجة تتناقض تماما مع معالجة بودوفكين وإن لم تقل عنها أهمية) . يحكى الفيلم قصة امرأة لا تعرف عن السياسة شيئا ومتزوجة من رجل سيكر متوحش (أو حولته الظروف القاسية الى وحش) ، والذي يعمل مع ابنه بافيل في أحد المصانع ، ان العائلة تعيش حياة من الفقر المدقع المهين ، مما يضطر الأب لكي يجد ما ينفقه على الخمر الى الالتحاق بجماعة « المائة السود » ، وهي فرقة من القتلة الماجورين المعادين للثورة ، والتي تمويلها الحكومة القيصرية ، وفي مواجهة دموية بين العمال المضربين وجماعة المائة السود في فناء المصنع .

يكشف الأب أن ابنه بافيل مشترك في الاضراب ، وفي أثناء القتال يموت الأب على يد أحد أصدقاء بافيل ، ولما بعد تأتي الشرطة الى منزل بافيل لتبحث عن الأسلحة ، وتخون الأم الساذجة ابنها معتقدة أن تعاونها مع الشرطة سوف يساعده على تبرئة ساحته ، ولكن بافيل يواجه محاكمة ذائفة حيث يصدر حكم بسجنه ، فتصل الأم في البداية ويسيطر عليها الحزن ، لكن هذه التجربة من معاناة الطفيلان القيصرى تغير تماما من وعيها السياسي ، وبذلك فانها تقترب من أصدقاء بافيل وتساعده فيما بعد على الهرب من سجنه ، ويلتقيان مرة أخرى عند نهاية الفيلم في يوم عيد العمال ليقودا معا المظاهرة العمالية ، لكن فرقة من الجنود القوقازيين تهجم المظاهرين ، وتلقى الأم والابن مصرعهما في بطولة وهما يواجهان طفيلان النظام القيصرى :

حصل فيلم « الأم » على نجاح عالمي يقترب من ذلك النجاح الذي حققه « بوتمكين » ، ولنفس الأسباب تقريبا . (في استفتاء ضم ١١٧ ناقدا سينمائيا من ست وعشرين دولة لاختيار أفضل اثني عشر فيلما في تاريخ السينما ، خلال معرض بروكسل الدولي عام ١٩٥٨ ، حصل « بوتمكين » على المركز الأول ، و « الأم » على المركز الثامن) . ان فيلم الأم يتمتع بنوع خاص من جمال الأسلوب والتصوير المثاني ، والتوليف الذكي ، فأحداثه تتطور بشكل إيقاعي خلال أربعة السماس متمثلة ، يحظى فيها التوليف درجة عالية من التحكم في الأيقاع ، ولكن فيلم « الأم » أكثر هدوا وأقل بهرجة من فيلم « بوتمكين » ، فعل الرغم من أنه في جوهره أمثلة سياسية تتناول حدثا عتيقا ، الا أنه يغلو من تلك النزعة الملحمية الصاخبة كما في « بوتمكين » . يركز على الدواما الانسانية التي أصبحت هي جوهر الأحداث ، بينما لا تمثل الوقائع التاريخية الكبيرة الا خلفية لها . لقد كان فيلم ايزنشتين يتناول اللحظة التاريخية ذاتها ، بينما يدور

فيلم بودوفكين عن البشر وهم يعيشون تلك اللحظة ، وهذا هو الأسلوب الذي استمر في الأفلام الصامتة لبودوفكين ، والتي جعلته أكثر شهرة من ايزنشتين داخل الاتحاد السوفيتي ، فبينما كان ايزنشتين فنانا عظيما في مجال الالاحم التاريخية التي تتناول جموع الجماهير ، كان تناول بودوفكين أكثر شخصية وإنسانية ، وكما كتب الناقد الفرنسي ليسون هوسيتلك فيما بعد ، فإن « فيلم ايزنشتين يشبه الصرخة ، بينما يشبه فيلم بودوفكين الأغنية » . لقد تعلم بودوفكين من جريفيث أن يضع تقابلا بين المشاهد التي تصور الأحداث الجماعية ، بمشاهد أخرى تصور دراما أكثر حميمية عن الناس العاديين التي تتغير حياتهم بسبب تلك الأحداث ، وعلى الرغم من أن بودوفكين كان يؤيد إلى حد ما النظريات المصاهرة له في تبسيط الشخصيات ، فإنه تعلم من جريفيث أيضا أهمية التمثيل السينمائي الذي يحقق تفاعل المتفرج. وجدانيا مع ما يراه على الشاشة ويدفعه إلى تصديقه ، وقد استطاع بودوفكين تحقيق ذلك بالفعل ، من خلال التمثيل العظيم للمثلة فيرا يكرانوفسكايا (١٨٨٠ - ١٩٣٥) في دور الأم ، والممثل « نيكولاي باتالوف » (١٨٩٨ - ١٩٣٧) في دور الابن ، فإن وجودهما وحده يضيف على الفيلم نوعا من الفناثية العاطفية التي تختلف تماما عن أعمال ايزنشتين ، وإن وجدتتها أحيانا في فيلم « القديم والجديد » .

ولكن على الرغم من بروز الطابع العاطفي الجذاب للفيلم ، فإن مونتاج بودوفكين كان في كل تفاصيله على نفس الدرجة من التجديد التي يتسم بها مونتاج ايزنشتين ، والذي تعلم منه بودوفكين الكثير مثل كل السينمائيين السوفيت الممارسين ، (لقد كان بودوفكين يؤكد دائما على أن ثاني التجارب السينمائية المهمة في حياته بعد فيلم « التعصب » كانت فيلم « بوتكين ») ، لذلك فإن بعض المشاهد العظيمة من ناحية المونتاج في فيلم « الأم » تتضمن تلك المشاهد التي تسهر فيها الأم الحزينة إلى جانب جثة زوجها ، بينما تتساقط قطرات المياه ببطء في دلو إلى جانبها . وكذلك مشهد حلم بافيل الجميل بالهرب من السجن ، والذي نرى فيه توليفا للقطات تصور الريح وهو يحل على الأرض الجرداء في مونتاج متواز مع وجه بافيل وهو يتسم ، بينما يكون الهرب الحقيقي لبافيل من السجن فوق قطع الجليد الطافية في عز الشتاء ، لينتهي الهرب بالذنبخة الرهيبة . إن مشهد الجليد يبدو وثيق الصلة بفيلم جريفيث « الطريق إلى الشرق » (١٩٢٠) أكثر من صلته برواية جوركي ، ولكن بودوفكين يظل وفيا لثراث ورشة كوليشوف عنهما يضيف على المونتاج معنى مجازيا بالانصاف إلى وثيقته السردية ، فبينما يبدأ المشهد نرى قطع

الجليد تطفو عبر النهر مع لقطات متبادلة للصالح وهم يسبحون فهم اتجاهه المصنع في مواجهة بطولية مع قوات الجنود ، وعندها يبدو النهر وقد ازدهم بقطع الجليد المتراكمة ، فان صفوف العمال بنورها تتزايد ، حتى تفيض تلك الكتلة الهائلة من الجماهير على أفريز الشارع ، ان للنهر وقطع الجليد الطافية هنا وظيفة سردية روائية ، لاننا نعلم ان النهر يمر الى جانب السجن ، وانه سوف يكون وسيلة بافيل للهروب ، وان للشباب سوف ينضم بعد هروبه عبر الضفة الثانية من النهر الى مسيرة العمال ، بعد ان يقفز على قطع الثلج الطافية مثلما فعل قبله بطل فيلم « الطريق الى الشرق » ، لكن هناك ايضا معنى مجازيا للنهر وقطع الثلج ، فكتل الجليد سوف تصطدم فجأة وبعنف بقاعدة الجسر الحجري ، وهو الجسر نفسه الذي سوف يشهد بعد لحظات الصدام النعوى بين العمال والجنود ، وهكذا فان المونتاج المركب في مشهد المذبحة ، والذي يحاكي مشهد سلاسل أوديسا في الاحياء القوي بحالة الهلع التي تنتاب البشر ، وهم يعيشون حادثا دمويا عنيفا ، يساعده على اضفاء طابع وجداني عميق يؤكد على الذروة الدرامية في هذا الفيلم الثوري ، الذي يمزج بين الأفكار والمواقف على نحو فني رقيق .

من ذلك المنظور لمونتاج بودفوكين ، يبدو واضحا ان هذا النوع من المونتاج لا يكتفى فقط بخلق معان رمزية أو فكرية ، لكنه يظل دائما في خدمة السياق السردى والروائي للفيلم ، لان بودفوكين - على عكس ايزنشتين - لم يهتم كثيرا بالتجريد الذهني ، وكانت له اسبابه النظرية في هذا المجال ، لانه كان يؤمن ان عملية المونتاج تحدث اثرها على المتفرج بطريقة مختلفة عن تلك التي كان ايزنشتين يتصورها . لم تكن العملية الرئيسية في المونتاج عند بودفوكين هي اتحاد اللقطات أو الانماجها (أو عناصر التجاذب والتنافر كما كان يسميها ايزنشتين) ، ولكن العملية الرئيسية للمونتاج هي الترابط الذي يحقق اتصالا ناعما بين كل لقطة وتلك التي تليها ، حتى لو كان تنابع اللقطات يوحي بالرمز الى جانب ايجائه بالواقع الحقيقي ، ولقد كتب بودفوكين في مقدمة الطبعة الانانية لكتابه « التكتيك السينمائي والتشثيل السينمائي » (١٩٢٦) : « ان التعبير الذي يقول ان (الفيلم يتم تصويره) هو تعبير زائف تماما ويجب ان يخفى من اللغة ، ان (الفيلم يتم بناؤه) بواسطة شرائط منفصلة من السليولويد وهي المادة الخام الاولى للسينما » ، وهكذا فان بودفوكين يفتخر نموذجا معياريا لبناء السينمائي ، بينما اختار ايزنشتين من قبله نموذجا جدليا وفكريا ، على الرغم من ان النموذجين قد يتداخلان أحيانا

من الناحية العملية - لقد كان الاختلاف الحقيقي بين مونتاج ايزنشتين ومونتاج بودوفكين لا يدور في جوهه حول العناصر والأسس الشكلية للمونتاج ، وإنما حول تأثيره النفسى على المتفرج ، حيث كان ايزنشتين يؤمن بأن المعنى السينمائى يتولد فى ذهن المتفرج من خلال اتحاد أو اندماج اللقطات والكادرات المختلفة، بينما كان بودوفكين يرى أن هذا المعنى يتولد من خلال اتصال هذه اللقطات والكادرات ، وهذا الاختلاف بين وجهتى النظر لم يتوقف حتى بعد ايزنشتين وبودوفكين ، الى أن أصبح لدينا معلومات اعنى عن سيكولوجية الادراك وتجارب اكبر فى مشاهدة الأفلام .

وبحلول أغسطس ١٩٢٨ ، ومع مولد السينما الناطقة ، كان على ايزنشتين وبودوفكين أن يحاولا حل الاختلافات الجمالية بينهما ، ويصلوا بيانا (بالاشتراك مع جريجورى الكسيندروف) لتأييد استخدام الصوت غير المتزامن (أو الكونتراپونتي) ، ويرفض استخدام الصوت ل مجرد اضافة الحوار الذى يطابق حركات شفاه الممثلين على الشاشة ، لأنهما كانا يريان فى هذا الاستخدام المتزامن للصوت تهديدا لفن المونتاج كما مارساه فى السينما الصامتة .

كان فيلم بودوفكين التالى - مثل فيلم « أكتوبر » لايزنشتين - تكليفا من اللجنة المركزية لحياء الذكرى العاشرة للثورة البلشفية ، وكان اسمه « نهاية سانت بترسبرج » (١٩٢٧) ، وكما فعل سابقا فى فيلم « الأم » ، قام بودوفكين بالتركيز على الدوام الشخصية لأفراد بعينهم يعيشون أحداث الثورة ، ويحكى النصف الأول من الفيلم قصة صبي فلاح ذهب إلى عاصمة الدولة القيصرية سانت بترسبرج بحثا عن عمل فى عشية الحرب العالمية الأولى ، ولأنه لم يكن يمتلك وعيا سياسيا ، فانه قبل العمل كمخبر للسلطات ، وأداة لانفاذ الاضرابات التى كان يقوم بها العمال ، لكنه عندما بدأ فى فهم الحياة غير الانسانية التى يعيشها العمال فى ظل النظام الرأسمالى ، فانه يهاجم صاحب المصنع فى سورة من القصب ، فيساق الى السجن حيث يتم تجنيده فى الجيش عندما تندلع الحرب ، عندئذ يتحول تركيز الفيلم الى الحرب ذاتها وإلى أحداث الثورة كما عاشها الجندي الصغير . ان النصف الثانى من الفيلم والذى يغطى الأعوام من ١٩١٥ حتى ١٩١٧ يشبه كثيرا أفلام ايزنشتين ، فى استخدام المونتاج على نحو خلاق ، للتعبير عن الأثر التاريخى للأحداث الكبيرة ، ولكن العنصر الانسانى فى أفلام بودوفكين يقل مغزولا مع العناصر المخيمية والرمزية ، فهو يستخدم المونتاج ببراعة خلال هذا الجزء لى يؤك

على التناقض بين الراساليين الذين يزدادون ثراء والفقراء الذين يزدادون
 بؤسا بسبب الحرب ، كما أنه يستخدم أيضا - مثلما فعل في فيلم
 « الأم » - زوايا التصوير الموحية دراميا على طريقة جريفيث ، فعندما
 يصل الصبي الى سان بترسبرج في المرة الأولى ، تراقبه الكاميرا من
 زاوية شديدة الارتفاع ، لذلك فإنه يبدو قزما بين بنايات المدينة العالية
 وتماثيلها الضخمة ، لكنه عندما يمود الى المدينة مرة أخرى في نهاية
 الفيلم ، بعد ان انضم للقوات البلشفية التي تقتحم قصر الشتاء ، تصوره
 الكاميرا من زوايا منخفضة ، وعلى عكس فيلم « أكتوبر » لايزنشتين ،
 فإن بودونكين استطاع الانتهاء من فيلم « نهاية سان بترسبرج » في الموعد
 المقرر ، ليتم عرضه جماهريا وينال نجاحا جماهريا هائلا في الاتحاد
 السوفيتي ، كما حصو كثيرا من المديح النقدي خارجه أيضا ، وإن كثيرا
 من النقاد يعتبرونه اليوم متفوقا على فيلم ايزنشتين في تحليله لأحداث
 الثورة ، على الرغم من أن فيلم « أكتوبر » يظل فيلما متفردا مستمسيا
 على المقارنة بأفلام أخرى في نفس السياق .

كان الفيلم الصامت الأخير لبودونكين هو « وريث جنكينز خان »
 (والذي عرض في الخارج تحت اسم « عاصلة فوق آسيا ») ، وقد استمر
 فيه بودونكين في اتباع طريقته في السرد الروائي التي بدأها في فيلم
 « الأم » ، حيث نرى شخصا غير واع سياسيا يجعله طغيان القيصرية
 يذوب في الحركة الثورية ، ولكن فيلم « وريث جنكينز خان » تدور أحداثه
 في وسط آسيا السوفيتية خلال عام (١٩٢٠) ، وبطله صياد مغول
 تستغله الجيوش الأجنبية التي تدخلت لتحارب الجيش الأحمر في آسيا
 خلال الحرب الأهلية (هناك بعض الضغوط السياسية التي مارسها السفراء
 الأجانب وأدت الى تسمية البريطانيين في الفيلم باسم « الروس البيض »
 في النسخ التي تم عرضها في الخارج ، ولكن المتفرج لا يستطيع أن يخطئ
 أنهم بريطانيون) .

يبدأ الفيلم بداية مثيرة عندما يهاجم (بير) - المغولي الشاب -
 تاجر فراء انجليزيا كان قد غشه في أحداث سابقة ، ليهرب المغولي بعدها
 ويلتحق بالمحاربين السوفيت في الشسمال ، لذلك يحاول جنود جيش
 التدخل البريطاني تعقبه وإطلاق النيران عليه ، ويتركونه جريحا جروحا
 خطيرة ، ولكن ضابطا يثر على تميمة بين متعلقات (بير) توضح أن المغول
 يتحدر مباشرة من سلالة جنكينز خان ، لذلك يقوم البريطانيون بتضميد
 جراحه وعلاجه ، ليصنعوا منه حاكما عميلا لهم على مغوليا . وبالفعل
 فإن المغول يقولون حكمه في البداية لكنه يدرك في النهاية أن البريطانيين
 يستخدمونه لقمع شعبه ، فيقلب (بير) على البريطانيين في غضب عارم

يشبه غضب شمشون ، حيث تراءى في نهاية الفيلم وهو يهزم هينى القيادة البريطانية فوق رأس آشويه ، ويقفز فوق جواد ليجمع حشدا جاثلا من فرسان القتل ، الذين يزحفون فى هوجة بعك أخرى ضد الغزاة البريطانيين ، ويتحولون فى النهاية الى عاصفة كوزية تقلع جذور المستعمرين وتدفع بهم - على النخس الحرفى للكلمة - من فوق الأرض .

ان هذه النهاية الرمزية العظيمة كانت تحتوى عند العرض الأول للفيلم على المئات من اللقطات ، مما جعل العديد من النقاد ذوى النزعات المتزمتة ينظرون اليها على أنها غير واقعية - ولقد كان بودوفكين يريدنا بالفعل غير واقعية حرفيا - كما كانوا يرون الفيلم بهذه النهاية لا يحقق التأثير الأيديولوجى المطلوب ، كما أنهم كانوا يعتبرون الفيلم مفرقا فى النزعة الشكلية بسبب تصويره الرائع لجمال الطبيعة فى منطقة جلوفنيا حيث تم تصوير الفيلم ، وعلى الرغم من أن الفيلم حقق نجاحا جماهيريا كبيرا ، كما أذهل المتفرجين فى الخارج ببراعته الحرفية العالية ، فإن بودوفكين أصيب بنوع من الصدمة بسبب ألفة التى واجه بها النقاد السوفيت الرسميون ، مما أدى الى فشل فيلمه التالى الذى حاول فيه تطبيق نظريته عن الصوت غير المتزامن أو الصوت الكونترابطي ، كان ذلك هو فيلم « حالة بسيطة » (١٩٣٢) ، والذي يدور عن قصة حب شديدة الذاتية حكاهها بودوفكين بأسلوب انطباعى ، من خلال شذرات ولقطات قصيرة تبدو أكثر اقترابا من نظريات ايزنشتين منها لأفلام بودوفكين الأولى ، وقد تم عرض هذا الفيلم لفترة قصيرة فى نسخة صامتة بعد أن أعاد بودوفكين الكثير من توليفه ، وعادت تتردد من جديد اتهامات النقاد له بالنزعة الشكلية ، ليكون ذلك اشارة على أن الفترة التجريبية العظيمة للفن السوفيتى كانت تقترب من نهايتها ، وعلى الرغم من أن بودوفكين حاول أن يتحمل عاصفة النقد المرير التى كانت على وشك أن تقطع فنانى المونتاج الكبار فى السينما السوفيتية - فقد استمر فى عمل بعض الأفلام الناطقة المحترمة مثل « حارب من الجندية » (١٩٣٣) و « سوفوروف » (١٩٤٦) - إلا أنه لم يستطع أن يحقق مرة أخرى المكانة التى وصل اليها مع أفلامه الثلاثة الصامتة الكبيرة ، بسبب التدخل الدائم للبروقراطيين فى الحزب الشيوعى (بينما استطاع « دولاد » - المخرج المساعد فى فيلم « الأم » - أن يقدم لبودوفكين يد المساعدة فى حالات عديدة ، فقد كان دولار معروفا بولائه للحزب ، لذلك كان يؤكده الليبروقراطيون أن بودوفكين بدوره مازال وفيا للواقعية الاشتراكية ، وهو ما ساعد بودوفكين على أن يستمر فى عمل الأفلام ، وهو الأمر ذاته الذى

قام به السينمائيان بيتور بالينكو وديتري هابيليل في مساعدة
ايزنشتين على اخراج فيلمه « الكسندر نيفسكي » .

الكسندر دوفشكو

كان الكسندر دوفشكو هو الفنان الثالث الذي يحتل أهمية كبيرة
في تاريخ السينما السوفيتية الصامتة ، وأكثر فناني هذه المرحلة ابتعادا
عن التقليدية . ولد الكسندر دوفشكو (١٨٩٤ - ١٩٥٦) لعائلة
أوكرانية من الفلاحين ، وتنقل في شبابه في عدة أعمال ، فعمل مدرسا
ودبلوماسيا ورساما لسلسلة القصص المصورة السياسية ، ومصورا
تشيكيا قبل إلحاقه باستوديوهات أوديسا عام ١٩٢٦ ، وقد بلغ من
العمر اثنين وثلاثين عاما ، ومثل جريفيث كان يعرف القليل عن السينما
عندما بدأ حياته فيها ، بل لقد كتب عن الفترة الأولى من حياته : « لقد كنت
أرى الأفلام نادرا جدا » ، لذلك كانت الأفلام الثلاثة الأولى في استوديوهات
أوديسا تقليدا حقيقيا لأفلام « السلاب ستيك » الكوميدية الأمريكية التي
كان الجمهور السوفيتي يحبها ، لكنه صنع فيلما عام ١٩٢٨ أظهر فيه
احساسا شاعريا عميقا ، كما اتسم الفيلم بالابتعاد عن التقليدية من الناحية
التقنية ، الى الحد الذي دفع الموظفين الرسميين في اتحاد السينما
الأوكراني الى عرض الفيلم عرضا خاصا ليسبأوا ايزنشتين
وبودوفكين عن رأيهما فيه ، وكان هذا الفيلم هو « فينيچسورا » الذي
يدور حول سلسلة من القصص تحكي عن البحث عن كنز قديم ضايع
الأسلاف في مكان ما من آسيا الصغرى . ان كل قصة من هذه القصص
الأربع تدور في مرحلة مختلفة من التاريخ الأوكراني ، لكي يصنع دوفشكو
تقايلا بين الماضي والحاضر ، وليدفع المتفرج الى الخروج بمغزى سياسي
معاصر ، وهو ما جعل ايزنشتين وبودوفكين يدركان على الفور أهمية
الفيلم ، ولقد كتب ايزنشتين في مرحلة لاحقة عن ان ذلك المزج الساحر
في الفيلم بين الخيال والواقع ، و« الإبداع الشعري ذا الخس الوطني
العقيق » ، يذكر المتفرج بالعمال الكاتب الروسي نيسكولاى جوجول
(١٨٠٩ - ١٨٥٢) ، كما كتب دوفشكو نفسه عن الفيلم أنه يعش
بالنسبة له « قائمة بإمكاناته الإبداعية » ، وكان ذلك حقيقيا ، لأن الفيلم
يتمتع بأسلوب شديد الخصوصية في السرد السينمائي ، وبزعة فنانة
عاطفية ، وحساسية مبدية للحياة الأوكرانية ، لذلك فإن الفيلم قد مهد
الطريق أمام الفيلمين العظيمين التاليين لدوفشكو وهما : « الترمانة »
(١٩٢٩) « والأرض » (١٩٣٠) .

يمثل فيلم « الترسانة » قصيدة سينمائية ملحمة عن آلام الثورة والحرب الأهلية على أوكرانيا . يبدأ الفيلم مع الحرب العالمية الأولى . وينتهي باضراب العمال في مصنع للأسلحة والذخائر في كييف ، لكن الفيلم لا يريد أن يحكى قصة بقلد ما يريد أن يقدم مجازاً بصرياً عريضاً عن الثورة وأحداثها ، التى تتضمن المظاهرات الكابوسية للحرب وبؤس الفقراء نتيجة للقمع الاقتصادى ، مما خلق فى النهاية روحاً لا يمكن قمعها ، تنشد الحرية ، وتميش فى قلوب الشعب الأوكرانى ، ومن ناحية البناء السينمائى فإن فيلم « الترسانة » يقدم نظرة موجزة للثورة الأوكرانية ، من خلال سلسلة من الفقرات التى تنحو الى الرمز أو المجاز ، ولكن يمتزج فيها التاريخ والتصوير الكاريكاتورى والفولكلور والأمثلة والأسطورة امتزاجاً رائعاً ، وأنه يمكن لنا أن نرى فى الكادرات الجميلة الرائعة ، التى قام بتصويرها دانييلو ديموتسكى (١٨٩٣ - ١٩٥٤) ، الناس وهم يعيشون ويموتون ، ولكننا نرى أيضاً الجياد وهى تتكلم ، كما تنبعث الحياة فى اللوحات والرسوم ، كما ينتهى الفيلم بالبطل وهو يعزى صدره أمام وابل من ثيران الرجعيين ، ويستمر فيما يشبه المعجزة فى الوقوف على قدميه كرمز للروح الثورية التى لا يمكن قمعها وهزيمتها ، ولقد لاحظ إيرنشتين فيما يخص البناء الرمزي للفيلم ، الذى لا يضع فى مركز اهتمامه السرد الروائى ، أن فيلم « الاضراب » كان من أهم الأمثلة فى السينما على « تحرير الأحداث من قيود الزمان والمكان » ، وبالفعل فإن النقاد الرسميين شعروا ببعض الصعوبة مع فيلم « الترسانة » ، ومع ذلك وطبقا لرواية المؤرخ جاي ليدا ، فإن الجمهور قد تقبل الفيلم بشكل حسى ، كما استطاع أن يفهم اللغة الخاصة للفيلم .

كان فيلم دوفشونكو التالى هو « الأرض » ، الذى يعتبر من أهم أفلامه التى نالت شهرة عالمية ، وعلى الرغم من أن حيكته المختصرة تتناول شكلاً عادياً من أشكال الصراع الطبقي ، فإن الفيلم فى جوهره أنشودة لا تهتم بحكاية القصص ، تتغنى باستمرارية الحياة والموت فى أوكرانيا كما عشقها دوفشونكو . يتميز الفيلم بإيقاع طبيعى هادئ يشبه إيقاع الحياة ذاتها ، ليحكى قصة بسيطة عن الصراع بين عائلة من ملاك الأرض الأغنياء « الكولاك » ، والفلاحين الشحباب فى مزرعة جماعية فى إحدى القرى الأوكرانية الصغيرة . (كان الكولاك أو ملاك الأرض هم الأعداء الطبقيون التقليديون منذ بداية حكم ستالين الذى كانت سياسته تهدف الى نزع الملكية وإقامة مزارع جماعية ، حتى أن الملايين من ملاك الأرض انتهوا الى السجن أو الترحيل أو الإبعاد بعد مصادرة أراضيهم ، أما الفلاحون الفقراء فقد وجدوا أنفسهم فى موقف الاختيار بين الذهاب للعمل فى المزارع

الجماعية ، أو الموت جوعاً من المجاعة المصطنعة التي حدثت لى عامي ١٩٣٢ - ١٩٣٣ ، وهى المجاعة التي اتسمت بالوحشية فى أوكرانيا ، حتى أن بعض المؤرخين يعتقدون أن الهدف الحقيقى منها كان التخلص من القوميين الأوكرانيين) . وعندما يرفض الكولاك فى الفيلم بيع أراضيهم الشاسعة الى المزرعة الجماعية ، فإن عمدة القرية فاسيل يصادر الأرض ، ويشتري جرارا زراعيا جديدا ، ويدير المزرعة الجماعية حتى تحقق النجاح والازدهار ، وفى احدى الامسيات يتم اطلاق النار على فاسيل فيموت صريعا على يد احد ابناء أسرة الكولاك . ان والد فاسيل وهو فى غيرة حزنه على الابن يرسل فى طلب كاهن القرية ، ويطلب منه جنازة « صرية » لابنه تتخللها « اغنيات جديدة عن الحياة الجديدة » ، وينتهى الفيلم بحفل الجنازة على التشاب وقد سادت روح من التشوش وحب الحياة ، ليبدأ بعدها المطر فى التساقط فوق الأرض ، ولقد كان المؤرخ والناقد لويس جاكوبز محقا عندما وصف فيلم « الأرض » بأنه « اسهام مضى فى عالم السينما ذات النزعة الفئائية » ، فهو من الافلام النادرة التى تشع جمالا غامضا يتسامى فوق السياق السياسى المعاصر ، ليصور خصوبة الأرض وقدرتها المتجددة على أن تعيد دائما دائرة الميلاد و الحياة والحب والموت ، فالفيلم يبدأ برجل عجوز يقضم فلاحا فى سعادة وهو يحتضر ، وينتهى الفيلم بذلك الموكب الجنائزى الذى يفسود بالصر المتوهج ، ونشهد فيه خطيبة فاسيل وهى تمزق ملابسها من فوق جسدها من الحزن ، بينما تضع أمه مولودا جديدا ، ويسقط المطر لى يفسل

الأرض ويروى عطشها *

ان المشهد الرئيسى فى فيلم « الأرض » يأتى بعد مشهد الحصاد الذى يسود فيه « مفهوم وحدة الوجود » ، حيث تمتزج الأحداث الطبيعية مع حياة البشر ، فنرى العشاق وهم يستلقون فى نشوة تحت ضوء القمر فى ليلة صيف ، تستقر فيها ايدي الصبية على نهود البنات ، ويكون فاسيل وخطيبته بين هؤلاء العشاق ، وبمدها يفترقان ويسير فاسيل وحده فى طريق مترب ، وينطلق على نحو تلقائى فى الرقص منتشيا باستمتاعه الروحى العميق بالحياة والحب ، وفجأة وفى وسط رقصته ذات الحركة البطيئة يسقط سريعا وقد استقرت فى جسده رصاصة القاتل المختفى ، ولكن الحدث الذى يتحول الى مأساة عند المؤرخين الآخرين يتحول عند دوفشنتكو الى التأكيد على الاحساس بيهجة الحياة ، فان فاسيل يموت فى اللحظة ذاتها التى يكتمل فيها تحقيق ذاته ، كما أن الحياة سوف تستمر فى الميلاد من جديد كما كانت دائما . ويكتب الناقد المؤرخ أيفور مونتاجيو : « ان افلام دوفشنتكو تحتوى على أحداث عديدة

«صور الموت... ولكن الموت عنه لا يبدو عقيماً أبداً... فافلامه توحى دائماً في النهاية بالجمال والحلوة، فهو يقول للأرملة: «البقية في حياة أطفالك»، ويقول للأرملة التي بلا أطفال: «البقية في حياة أطفال بنى الإنسان...».

وعلى الرغم من أن فيلم «الأرض» استطاع أن يدخل لمرتبتين متتاليتين قائمة أفضل اثني عشر فيلماً على مستوى العالم، في استفتاءات للنقاد السينمائيين، فإن الفيلم لم ينجح عند عرضه الأول، لأن النقاد السوفيت اتهموه باتهامات مثل «الانهزامية» و«الثورة المضادة»، بل أيضاً «ألفاشية». ومثل أيزنشتاين وبودوفكين، فإن شهرة دوفتشنكو وأهميته داخل الاتحاد السوفيتي كانت قد بدأت في الأقاليم بسبب الموقف الرسمي من هؤلاء الفنانين، وبعد سنتين من التوقف الذي فرضه دوفتشنكو على نفسه بدأ في تطويع مواهبه لمرحلة السينما الناطقة، ليصنع أفلاماً مثل «أيفسان» (١٩٣٢) و«أيروجراد» (١٩٣٥) و«شوشور» (١٩٣٩)، لكن الضغط للترابيد عليه للخضوع لخط الحزب جعل من الصعب عليه أن يحقق تلك الذروة الفنية الرائعة التي حققها من قبل في «الترسانة» و«الأرض»، على الرغم من أنه حاول ذلك طوال حياته.

المخرجون السوفيت الآخرون

قبل أن نتفحص الأسباب الكامنة وراء الانحدار الدرامي للسينما السوفيتية خلال الثلاثينات، والقمع الذي واجهه بعض من أهم فنانها، فإن من المهم أن نذكر العديد من السينمائيين الآخرين الذين لعبوا دوراً كبيراً خلال فترة التجريب الصيفية التي استمرت عقداً كاملاً بعد الثورة، وربما كان من أهم هؤلاء هو فريق العمل السينمائي الذي جمع بين المخرج جريجورى كوزنتسيف (١٩٠٥ - ١٩٧٣)، وكاتب السيناريو ليونيد تراوبرج (ولد عام ١٩٠٢) وهو الفريق الذي أسس «مصنع الممثل غير العادي». في عام ١٩٢١، لقد قدم كوزنتسيف وتراوبرج معاً عدة أفلام تجريبية قصيرة تتمتع بالحساسية والتوهج، مثل فيلم «مغامرات بوكا بريتا» (١٩٢٤)، قبل أن يندمغا فيلماً تعبيري الناجح للقتيس من زاوية جوجول «العطش» في عام ١٩٢٩، لكن عملهما الأهم والذي كتب له الموسيقى التصويرية ديستري شوستاكوفيتش فقد كان فيلم «يا بل الجدوة» (١٩٢٩) الذي يتسهم بدرجة ذات أسلوب خاص، تتناول مولد كومينونة ناريس مستوطناتها، وتخلو أحفاده في سجل باريسي

أنيق) . بعد حصار باريس الذي أنهى الحرب بين فرنسا وبروسيا عامي ١٨٧٠ و ١٨٧١ ، قام العديد من مواطني باريس بالتمرد على حكمه الجمهورية الثالثة ، وتأسيس حكومتهم الخاصة أو المجلس البلدي الذي أطلقوا عليه اسم « كومونة باريس » ، التي حكمت لمدة شهرين حتى ذا نزعة اشتراكية ، إلا أن الجيش الفرنسي استخدم القمع الوحشي ضدهم ، ولقد أننى كارل ماركس على كومونة باريس ، باعتبارها أول تمرد كبير تقوم به البروليتاريا ضد البورجوازية ، كما ينظر التراث الماركسي اللينيني الى الكومونة على أنها نموذج استيق الثورة البلشفية في عام ١٩١٧ ، ولقد تم إعادة احياها فيلم « بابل الجديدة » مع النص الموسيقي الأصلي في مهرجان باريس السينمائي عام ١٩٧٦ ، ليتم عرض الفيلم بعدها في لندن ونيويورك وسان فرانسيسكو * . ولقد استمر تعاون كوزينتسيف وتراويرج في « ثلاثية مكسيم » بين عامي ١٩٣٥ و ١٩٣٩ ، والتي سوف تتناولها في فصل لاحق) ، لينتهى هذا التعاون مع فيلم « ناس بسطة » (١٩٤٦) ، الذي تم منعه لمدة عقد كامل ، بأوامر من اللجنة المركزية للحزب الشيوعي ، لاتهامه بأنه فيلم « مزيف وخاطى » ، ليقيم كوزينتسيف بعدها بإخراج أفلام مقتبسة عن نصوص أدبية ، ويستمر تراويرج وحده في كتابة السيناريوهات ، كما قام ايليا تراويرج ، شقيقه الأصغر الذي ساعد ايزنشتين في فيلم « أكتوبر » ، بإخراج أول أفلامه الروائية الطويلة « القطار السريع الأزرق » (١٩٢٩) ، وهو فيلم مغامرات مثير يدور في الشرق الأقصى ، كما يتضمن مناولة سياسية عن بدايات تحول الصين الى الشيوعية .

قام أيضا بويوس يارنت (١٩٠٢ - ١٩٦٥) ، الذي كان تلميذا لكوليشوف ، بإخراج عدة أفلام من نوع كوميديا السلوك المعاصرة ، عند نهاية حقبة السينما الصامتة ، ومن بين هذه الأفلام « الفتاة صاحبة صنوبر القبعات » (١٩٢٧) ، وهو قصة ساخرة رقيقة عن الحياة اليومية في موسكو ، في ظل السياسة الاقتصادية الجديدة . كما عاود الظهور مغرجان من حقبة ما قبل الثورة ، هما إيكوف بروتازانوف (١٨٨١ - ١٩٤٥) ، الذي أخرج فيلما من نوع الخيال العلمي تحت عنوان « إيلينا » (١٩٢٤) ، الذي يستمد شهرته من كونه الفيلم السوفيتي الوحيد الذي تم تصميمه بتطبيق أسلوب المعوسة « البثائية » وجمالياتها ، لكنه كان مع ذلك يقدم للجمهور ديكورات مبهرة وغريبة ، تكلفت كثيرا خلال مرحلة الانتاج ، مما جعل النقاد الحزبيين يتهمونهم بالنزعة التجارية ، وبالفعل فإن بروتازانوف استمر في احتلال مركز أهم المخرجين الذين يحصلون على أعلى الايرادات في شباك التذاكر بسلسلة من الأفلام الكوميدية .

كانت المخرجة الثانية هي **اولجا بريو براجينسكايا** (١٨٨٤ - ١٩٦٦) ، التي كانت في السابق ممثلة في أفلام بروتازانوف ، لكنها تحولت الى الاخراج ، بأفلام تسيطر عليها نزعة شاعرية واسيانية للحنين الى الماضي في الريف الروسي التقليدي ، مثل فيلم « امرأة من ديلزان » (١٩٢٧) .

من أهم أفلام تلك الفترة أيضا فيلم « السرير والأديكة » (١٩٢٧) ، الذي أخرجه **إبرام دوم** (١٨٩٤ - ١٩٧٦) ، وصمم ديكوراتيه صديق **ايزنشتين** الفنان **سيرجي يوتكيفتش** ، والذي كان قصة حب واقعية تدور بين ثلاثة أطراف جمعهم مما أزمه الاسكان ، ولقد قام **يوتكيفتش** - الذي ساهم في انشاء مصنع الممثل غير العادي ، وأصبح فيما بعد واحدا من أهم مخرجي مرحلة الفيلم الناطق - باخراج فيلمين مهمين في نهاية مرحلة السينما الصامتة هما « القلادة » (١٩٢٨) و « الشراع الأسود » (١٩٢٩) . كما أن ثلاثة من المخرجين الذين سوف يصبحون من أهم مخرجي الفيلم الصوتي الناطق بدأوا حياتهم الفنية خلال تلك المرحلة ، وهم **فريدريش إيرملر** (١٨٩٨ - ١٩٦٧) - من مدينة لينينجراد - بأفلام الواقعية النقدية مثل « شظايا من امبراطورية » (١٩٢٩) ، و **ميجائيل كالاتووف** (١٩٠٣ - ١٩٧٣) - من جورجيا - الذي أخرج فيلم « ملح من اجل زافانتيا » ، و **مارك دونسكوى** (١٩٠١ - ١٩٨١) - من موسكو - الذي أخرج فيلم « في المدينة الكبيرة » (١٩٢٨) .

في النهاية ، فانه لا بد لنا أن نذكر الأفلام التسجيلية التي قدمها المخرج **الأوكراني فيكتور تورين** (١٨٩٥ - ١٩٤٥) ، وتلك التي أخرجتها صديقة **ايزنشتين** ومعلمته **استر شاب** . فيلم « **توركسيمب** » (١٩٢٩) الذي أخرجه **تورين** ، كان فيلما تسجيليا طويلا يهصور في حيوية بناء الخطوط الحديدية التي تربط بين تركستان وسيبيريا ، وهو الفيلم الذي نال شهرة عالمية ، ومارس تأثيرا كبيرا في تطور تقاليد الفيلم التسجيلي البريطاني ، لكن أفلام **تورين** الأخرى كانت متفاوتة الجودة ، على حين كانت أفلام المخرجة **شاب** أكثر تماسكا وعددا ، فمنذ بدايتها الأولى بالعمل في التوليف في مؤسسة السينما استطاعت اتيقان الفيلم التسجيلي **الارشيبي** ، الذي يعتمد على الجمع بين لقطات من جرائد سينمائية عديدة ، كما أتاح لها احساسها المميز بالإيقاع والسرعة في التوليف أن تصنع العديد من الأفلام التسجيلية الطويلة ، التي تجمع فيها براعة وقائع من ماضي الثورة الروسية ، ومن بين انجازاتها العظيمة أفلام مثل « سقوط عصر رومانوف » (١٩٢٧) و « الطريق الطويل » (١٩٢٧) في الذكرى المباشرة لوقائع ثورتى فبراير وأكتوبر ، وهما

الفيلمان اللذان يشكلان ثلاثية ملحمة مع فيلمها التالي « روسيا في عصر نيقولا الثاني وليو تولستوى » (١٩٢٨) ، وهى الثلاثية التى تصور ثلاثة عقود من التاريخ الروسى السوفيتى بين ١٨٩٧ و ١٩٢٧ .

الواقعية الاشتراكية وتدهور السينما السوفيتية

كان مصير الثورة السوفيتية هو نفس مصير السينما السوفيتية ، التى تزامن انحدارها مع بداية عصر السينما الناطقة ، لكن إضافة الصوت الى السينما لم يكن هو السبب المباشر فى افول العصر الذهبى للفيلم السوفيتى ، (بالطبع فان بعض المخرجين السوفيت قد وجدوا صعوبة فى التكيف مع التقنيات الجديدة للصوت ، ولكن هذه التقنيات كانت قد قوبلت أيضا بالحساس لدى العديد من المخرجين السوفيت ، باعتبارها أداة تزيد من امكانية الوسيط السينمائى على التعبير الفنى ، فقد كان مخرج عظيم مثل دزيجا فيرتوف متحمسا منذ منتصف العشرينات لبداية عصر السينما الناطقة ، كما قام ايزنشتين وبودوفكين والكسندروف فى أغسطس ١٩٢٨ بنشر بيان جهامى يؤكد على اهمية الاستخدام الخلاق للصوت فى الصور المتحركة ، وبالفعل فان ايزنشتين والكسندروف وتيسه سافروا الى اوربا الغربية وأمريكا بين عامى ١٩٢٩ و ١٩٣٠ ، حيث استطاعوا التعرف عن قرب على التطورات فى السينما الناطقة ، لذلك فان الحقيقة تبدو كما لو أن العصر الذهبى للسينما السوفيتية - مثل السينما الألمانية - كان قد وصل الى نهايته لأسباب سياسية أكثر من الأسباب التقنية .

فى المؤتمر الخامس عشر للحزب الشيوعى فى عام ١٩٢٧ نجح يوزف ستالين - الذى كان السكرتير العام للجنة المركزية منذ عام ١٩٢٢ - فى المناورة ضد معارضيه ، لكى يصبح الحاكم المطلق للاتحاد السوفيتى خلال الستة والعشرين عاما التالية . وقد كان ستالين على عكس لينين (الذى مات عام ١٩٢٤) ، وتروتسكى (الذى نفى عام ١٩٢٨) ، رجلا حزبيا متعصبيا يتسم بالغلظة ، كما جبح حوله العديد من الرجال الذين يشبهونه فى هذه الصفات ، والذين كانوا ينظرون جميعا الى الفن نظرة ضيقة ، وخاصة تجاه التجارب الطليعية التى سادت طوال العقد الذى مضى . وكرجل سياسى عمل الى حد القسوة ، فان ستالين أدرك الأهمية الهائلة للسينما كأداة للإعلام الجماهيرى ، ولكن يئمه قال لينين : « أن السينما بالنسبة لنا هى أهم الفنون » ، فان ستالين كان فقط عندما كتب « السينما هى أهم وسيلة للتخريف الجماهيرى ،

وان هدفنا يجب أن يكون التحكم فيها لكي تصبح في أيدينا » ، وهذا هو ما حدث بالفعل .

ففي المؤتمر السادس عشر للحزب عام ١٩٢٨ طالب ستالين بتدوير أكبر من سيطرة الدولة على الفنون تحت دعوى جعلها قريبة من الجماهير وأكثر علاقة بقضاياها ، وفي عام ١٩٢٩ قام ستالين بفصل مؤسسة السينما السوفيتية عن وزارة التعليم ، ووضعها تحت السيطرة المباشرة للمجلس الأعلى للاقتصاد القومي ، لتقع صناعة السينما كلها تحت إدارة البيروقراطي العقائدي المتمزعة بوريس شومياتسكي ، الذي أعلن بوضوح أنه يقف ضد كل أشكال النزعة الشكلية والرمزية وتجارب المونتاج ، لصالح القصص التعليمية والبروباغاندا الصريحة ، وقد أعيد تنظيم مؤسسة السينما مرة أخرى عام ١٩٣٣ ، ولكنها ظلت تحت إدارة شومياتسكي الذي تزايدت سلطاته عام ١٩٣٦ ، ليصبح المتحكم الوحيد في السينما السوفيتية ، إلى أن خرج في حركة تطهير حزبي عام ١٩٣٨ (وسوف نتناول في الفصل التاسع كراهيته العميقة لايزنشتين) . كان رئيس المؤسسة السابقة لوناتشارسكي يستخدم أسلوب الاقتراحات مع الفنانين ، وعلى عكسه أصبح شومياتسكي يصدر الأوامر والقرارات لكي تسير الفنون السوفيتية مع تزايد النزعة السلطوية إلى المنظور الأيديولوجي الضيق ، الذي يعرف باسم « الواقعية الاشتراكية » .

كانت الواقعية الاشتراكية نوعاً مبتذلاً ومصطنعاً من النزعة التعليمية التي تمجد التجربة السوفيتية ، من أجل اقناع الجماهير بالأمجاد التي تحققت تحت حكم لينين ، لكن اهتماماً خاصاً بالطبع كان يتجه للتأكيد على أمجاد ستالين ، وكان المبدأ الأساسي هو أن الإبداع الفردي يجب أن يخضع للأهداف السياسية للدولة ، كما أن الحاضر يجب أن يفتخر إليه في ضوء المستقبل الذي يضع معاً الخط السياسي العام للحزب ، لذلك فإن التعريف الرسمي للواقعية الاشتراكية هو « الطريقة الفنية التي يجب أن يكون مبدؤها الأساسي هو التصوير المجسد التاريخي الصادق للزراع في تطوره الثوري ، كما يجب أن يكون هدفها الأكثر أهمية هو التثقيف الشيوعي للجماهير » . لقد كانت بكلمات أخرى طريقة فنية تتطلب تحويل الفن السوفيتي إلى أداة دعائية لسياسات الحزب الشيوعي ، ولأن سياسة الحزب يمكن أن تتغير لأهداف نفعية ، فإن المعتقدات كانت تتغير معها بالضرورة . وبشكل عام ، فإن الواقعية الاشتراكية تتضمن الالتصاق بالنزعة الأدبية التي تهجر أية سمات رمزية أو نفسية ، وتؤكد فقط على البساطة التي تدور حول أبطال - وفي النادر بطولات - يمشون النظام السوفيتي . (خلال الثلاثينات والأربعينات كان محتماً أن

يشبه هؤلاء الأبطال سستالين ، وهو الأمر الذى سفير بعد ذلك على الرغم من أن الخطوط الأساسية للواقعية الاشتراكية ظلت على حالها . وقد تم اعلان الواقعية الاشتراكية على أنها الأسلوب الرسمى لكل الفن السوفيتى فى المؤتمر الأول لاتحاد الكتاب السوفيت فى عام ١٩٣٤ ، فى وقت كانت فيه المواهب العبقرية للسينما السوفيتية قد تم تدميرها ، حيث لم يعد هناك وجود لابتداعات فردية أو متفردة ، كما أن التجارب الشكائية كان ممنوعا ظهورها على الشاشة مرة أخرى .

وفى عام ١٩٣٣ ، وفى أعقاب فرض الواقعية الاشتراكية ، هبط انتاج السينما السوفيتية الى ادنى معدلاتها خلال عقد كامل ، حيث تم انتاج ثلاثة وخمسين فيلما سوفيتيا فقط بالمقارنة مع ١١٩ فيلما فى العام السابق ، وقد تلقى شوفياتسكى باللوم على انتقال السينما من الفيلم الصامت الى الفيلم الناطق ، ولكن المسئولية تقع أيضا على حالة الاضطراب والخوف التى سادت الاستوديوهات فى تلك الفترة ، وبشكل مأساوى فقد كان مؤسسو السينما السوفيتية هم أول من تضرر بسبب هذا الجو السياسى المتزمت ، فقد تم اطلاق الاتهامات بالانحراف الشكلى على فنانيه مثل ايزنشتين وبودوفكين ودوفتشكو وفيرتوف ، الذين ظلوا يعملون فى جو من عدم الترحيب الرسمى ، وقد أمست رؤاهم الفنية وأصاليهم مقيدة بجنون العظمة والاضطهاد الستالينى ، وفيما عدا ايزنشتين وحده ، فإن أحدا منهم لم يقدم للسينما الناطقة أفلاما عظيمة تضاهى أفلامهم فى عصر السينما الصامتة ، وذلك لأن الفن الذى تقيده الأيديولوجيات يتوقف عن أن يكون فنا ليصبح شيئا آخر . (سوف يكتشف النازيون سريعا وفى نفس الوقت تقريبا ما اكتشفه الستالينيون) .

إن الفن العظيم يمكن أن يكون أحيانا فنا أيديولوجيا ، والنماذج الواضحة على ذلك هي « بوتكين » و « الأم » و « الترسانة » ، لكن الأيديولوجيا عندما تكون فى خلفة ذاتها وحدها لا يمكن أن تصبح فنا عظيما أبدا ، وإن السينما فى الاتحاد السوفيتى لم تستطع الا قريبا جدا أن تتغافى من هذا العقم الإبداعى الذى عانت منه فى ظل الستالينية ، وربما لأن النزعة الشمولية سادت طويلا على الفن فى الاتحاد السوفيتى ، فإن عودة السينما السوفيتية الى عصرها الذهبى سوف تحتاج الى فترة من الزمن .

هوليوود في العشرينيات

بنهاية الحرب العالمية الأولى كانت صناعة السينما الأمريكية قد بدأت في بناء النظام الذي سوف يستمر طوال الأربعين عاما التالية . كان المنتجون المستقلون - تحت قيادة أدولف زوكور ، ووليم فوكس ، وكارل لايل - قد حققوا انتصارا على احتكار « شركة حقوق الأفلام » ، ليصبحوا هم أنفسهم نوعا من الاحتكار المتكامل ذى النشاطات المديدة والمنتشرة على نحو افقى ، بقدرتهم على التحكم ليس فقط فى انتاج الأفلام ، وانما أيضا فى امتلاك دور العرض وشركات التوزيع ، فعندما اتسم الفيلم الروائى بقدر أكبر من الصقل والتهذيب ، أصبحت دور العرض ذاتها أكثر اقترابا من عالم الطبقة المتوسطة ، بذلك الجور السحري الخاص الذى يفرى على ارتيادها فى قاعات. تسع ثلاثة آلاف متفرج ، ومنتشرة عبر المدن الصغيرة والكبيرة فى كل أنحاء البلاد ، وبسبب زيادة طول الفيلم والتضخم الاقتصادى والأجور الضخمة التى بدأ النجوم فى طلبها ، فإن ميزانيات الانتاج ارتفعت عشرة أضعاف مما كانت عليه قبل الحرب ، وأصبحت الأفلام صناعة وطنية كبرى لمدة طويلة من الزمن ، لهذا فإن النظم المعمول بها فى صناعة الأفلام واختيار توليفات درامية بعينها ، كانت قد أصبحت قواعد أساسية تتيح نوعا من الانتاج الكمى الكبير ، مما شجع دوائر وول ستريت بقوة على استثمار الأموال فى صناعة السينما ، لأسباب اقتصادية وسياسية فى وقت واحد (فقد بدأت الطبقات الفنية صاحبة السلطة فى الاهتمام بامتلاك السينما ، كاداة للاعلام الجماهيرى ، والاحتفاظ بها تحت سيطرتها كما فعلت مع الراديو فى فترة لاحقة) . ان ما صنع هوليوود خلال العشرينيات وجعلها « بابل الجديدة » ذات السحر الجماهيرى ، هو مزيج من المال الجديد ، والسلطة الجديدة ، والأخلاقيات الجديدة لعهى موسيقى الجاز فيما بعد الحرب الأولى

لقد كان المزاج العام في أمريكا ما بعد الحرب مزيجاً من المرارة والتخلى عن الأرواح ، والنزعة النقدية الساخرة وهو ما يشبه على نحو ما المزاج الذي ساد في أعقاب فترة ووترجيت ، ولكن ما زاد الأمر وطأة آنذاك هو الكارثة القومية لوباء الإنفلونزا الإسبانية في عامي ١٩١٨ و ١٩١٩ ، والتي مات فيها نصف مليون أمريكي ، ولقد كانت « الأخلاقيات الجديدة » ملتصقة بهذا المزاج العام في رفضها « الأخلاقيات القديمة » ، لثالثية العصر الفليكتوري ، وتبنى وجهة نظر هادية تهتم بالثروة والاستمتاع الحسي والحرية الجنسية ، وهو مما ساعد على الانتشار الواسع لوسائل الإدمان - مثل التدخين وشرب الخمر ، أما هوليوود فقد انتشر فيها الكوكايين - وانتشرت الدعوة لحرية المرأة وحرية إقامة العلاقات الجنسية. ولقد أصبحت هذه الأخلاقيات أمراً واقعاً مع الازدهار الاقتصادي النسبي الذي ساد هذا العقد ، وتزامن مع ثورة وسائل الاتصال ، مثل اتساع نطاق توزيع الأفلام ، وإقامة شبكات الراديو المنتشرة عبر البلاد ، بالإضافة إلى الثورة في وسائل النقل أيضاً ، حيث أصبحت السيارة الخاصة متاحة لشريحة كبيرة من الناس ، كما أصبح الطيران التجاري أمراً شائعاً ، ولكن من الناحية السياسية تميزت هذه الفترة بالاضطرابات العمالية العنيفة من جانب ، ورد الفعل اليميني المعادي للشيوعية من جانب آخر .

كانت الشركات الأكثر أهمية في صناعة السينما عند بداية العشرينيات ، المعروفة باسم « الثلاث الكبار » هي شركات « الممثلون المشهورون - لاسكي » التي كان يمتلكها زوكور ، والتي استطاعت فيما بعد أن تضيف إلى ملكيتها أفلام « باراماونت » التي كانت متخصصة في التوزيع ودور العرض ، وتصبح هذه الشركة مشهورة منذ عام ١٩١٦ باسم « باراماونت » ، أما الشركة الثانية فقد كانت شركة « ليو » المساهمة ، التي بدأت بسلسلة دور العرض التي كان يمتلكها هارغوس ليو ، ثم تحولت إلى الانتاج مع امتلاك شركة « مترو » في عام ١٩٢٠ ، أما الشركة الثالثة فقد كانت شركة « فيومست ناشيونال » ، التي تأسست عام ١٩١٧ من خلال ستة وعشرين من أصحاب دور العرض الكبيرة في جميع أنحاء أمريكا ، في محاولة منهم لمقاومة أسلوب البيع بالجملة (أو فرض الشركات المنتجة مجموعة كاملة من الأفلام على دور العرض) ، وكان هدف هذه الشركة هو انتاج الأفلام الخاصة بها .

كانت هناك شركات صغرى أخرى ، مثل « الفنانون المتحدون » التي تأسست عام ١٩١٩ ، من خلال أربعة من أبرز الفنانين السينمائيين آنذاك - جريفيث وشارلي شابلن وماي بيكلورد ودوجلاس فيربانكس -

من أجل إنتاج أفلامهم الخاصة وتوزيعها ، وقد استطاعت هذه الشركة أن تصبح قوة عظمى في صناعة السينما الأمريكية حتى بدأ عصر السينما الناطقة (ولقد استعادت الشركة قوتها مرة أخرى خلال السبعينيات) ، أما شركة « مترو - جولدوين - ماير » فقد بدأت كاتحاد لشركات « مترو » و « جولدوين » و « لويس ب . ماير » تحت رعاية شركة « ليسو » المساهمة ، كما كانت هناك شركات أصغر مثل شركة « فوكس » ، و « يونيفرسال » و « اخوان وارنر » ، وهذه الشركة الأخيرة هي التي ساعدت صناعة السينما الأمريكية في التحول الى عصر السينما الناطقة (من خلال تقنية فيثافون كما سوف يرد تفصيلا في هذا الفصل) ، وعن طريق هذا التحول سوف تستطيع شركة وارنر أن تضم اليها شركة « فيرست ناشيونال » . الى جانب هذه الشركات ، كانت هناك ستوديوهات يقترب عددها من الثلاثين ، تستثمر أموالا قليلة في إنتاج الأفلام ، لكن لم يستمر من بينها مع حلول عصر الصوت الا شركات « كولومبيا » . و « ويابلوك » و « مونوجرام » .

توماس ايش ومارك سينيت

ونظام الاستوديو في الإنتاج السينمائي

أصبحت الاستوديوهات في العشرينيات مصانع ضخمة لإنتاج كميات كبيرة من وسائل وسلم التسلية الجماهيرية ، وكان هذا نتيجة للنموذج الذي اتخذته في العقد السابق توماس هادير ايش (١٨٨٢ - ١٩٢٤) ، الذي بدأ حياته الفنية مثل جريفيث ممثلا ومخرجا في شركة بيوغراف الأمريكية عام ١٩١٠ ، ليؤسس في النهاية الاستوديو الخاص به والمعروف باسم « ايش فيل » بالقرب من هوليوود في عام ١٩١٢ ، حيث أخرج هناك مئات الأفلام التي يتراوح طولها بين بكرتين وخمس بكرات ، قبل أن يتحول الى التخصص في الإنتاج في أواخر عام ١٩١٣ ، ولقد تحول استوديو « ايش فيل » بين عامي ١٩١٤ و ١٩١٨ الى أول استوديو هوليوودي يكتسب أهمية كبيرة . حيث يسهل خمسة مواقع للتصوير لكل منها مستلزماته الكاملة ، كما أصبحت طريقته في الإنتاج النموذج الأول لنظام الاستوديو الذي يقوم على التخصص والتنظيم الكامل لفروع صناعة السينما ، وهو النظام الذي سوف يسود صناعة السينما الأمريكية طوال الأربعين عاما التالية ، لقد كانت طريقة ايش في الإنتاج هي أن يكون مجموعات انتاجية صغيرة تقوم كل منها - تحت إدارة مخرج - بالعمل في فيلم واحد ، بينما تقوم المجموعات الأخرى بالعمل في أفلام أخرى ، وقد كان المؤلفون - الذين يعملون في تعاون لصيق مع ايش والمخرجين التنفيذيين في وقت واحد - يقومون بأعداد سيناريوهات

تصوير تفصيلية ، لذلك فقد كان ممكنا تصوير اللقطات التي يجمعها ديكود واحد في زمن قصير ، بصرف النظر عن موقع هذه اللقطات من البناء الروائي للفيلم . وعندما كان اينس يقوم بالموافقة على السيناريو ، كانت مجموعة الانتاج تبدأ التصوير طبقا لجدول زمني صارم ، وعندما ينتهي التصوير يتولى اينس الاشراف على التوليف وجميع المراحل اللاحقة ، حتى يصبح الفيلم جاهزا للعرض ، لقد كانت تلك الطريقة في صناعة الأفلام مناقضة تماما لطريقة جريفيث التي تعتمد على الارتجال ، لكنها كانت أكثر ملاءمة الى حد كبير مع صناعة السينما الأمريكية التي تستثمر رؤوس أموال كبيرة ، وهو ما يفسر السبب وراء أن جريفيث لم يجد له مستقبلا داخل صناعة السينما الأمريكية في ظل نظام الاستوديو ، ومع ذلك فإن اينس كان قريب الشبه من جريفيث في عمق ريته في تحويل السرد الروائي الى صورة سينمائية ، لذلك كانت معظم الأفلام التي أنتجها (وأغلبها من نوع الويسترن الذي يحتشد بشاهد الحركة والعنف) تتميز بالايقاع المحكوم والبناء الروائي المتناسك ، وتلك كانت بصمته الشخصية القوية على تلك الأفلام .

ولقد أصبح اينس وجريفيث بالفعل شريكين لعدة سنوات مع هالك سينيت في شركة « كراييجل » (المثلث) ، والتي تأسست على يد هاري ايتكين بعد رحيله عن شركة ميوتوال في عام ١٩١٥ ، وإن لم يكتب لهذه الشركة النجاح في الفترة اللاحقة ، فمن ناحية الفكرة كان نظام الشركة راسخا ودقيقا ، حيث يقوم كل من هؤلاء المخرجين الثلاثة بالإشراف على إنتاج أفلام من نفس النمط الذي يجيده ، وكان سببا في شهرته : فتخصص اينس في أفلام الويسترن والحركة ، وسينيت في أفلام كوميديا « السلاب ستيك » ذات البكرتين ، وجريفيث في أفلام الميلودراما والمناظر الضخمة ، ولكن من ناحية التطبيق فشلت شركة « المثلث » بعد ثلاثة أعوام بسبب الخطأ في تقدير ذوق الجماهير ، وبسبب المحاولات المرتبكة في احضار نجوم المسرح التقليدي الى الشاشة ، لذلك فإن اينس قام بعد فشل الشركة بإنشاء استوديو كبير في كاليفرنسي (وهو الاستوديو الذي سوف يصبح المسرح الرئيسي لشركة « م.م.ج.م » بعد عشر سنوات) ، واستمر في إنتاج الأفلام الروائية حتى وفاته في عام ١٩٢٤ ، وقد استطاع اينس خلال حياته الفنية أن يبتكر أسلوب السيناريو التفصيلي التنفيذي شديد الأهمية في عملية صناعة الأفلام ، وبذلك كان رائدا لنظام الاستوديو في الانتاج ، كما أنه منح العديد من الممثلين والمخرجين الموهوبين الفرص المهمة الأولى في مجال حياتهم السينمائية ، ومن بين هؤلاء وليام هاردي وييل ورج وهنرى كينج . وأخيرا ، فإن اينس قد منح

في السينما بعضاً من أكثر الأفلام الروائية حكماً من ناحية البناء ، مثل « موقعة جيتيسبرج » (١٩١٣) ، و « الإصصاو » (١٩١٤) ، و « الجنان » (١٩١٥) ، و « المدلية » (١٩١٦) ، و « العظم الانساني » (١٩٢٣) ، والتي كانت جميعاً نماذج جيدة للأفلام التي تتسم بسرعة الإيقاع ، والاقتصاد في السرد ، وكما لاحظ جون فورد ، فإن « اجنس قد مارس تأثيراً قوياً على الأفلام ، لأنه حاول أن يمنحها قدراً أكبر من الحركة » .

كان ماك سينيث (١٨٨٠ - ١٩٦٠) واحداً من مؤسسي نظام الاستوديو الأمريكي ، كما كان أيضاً المؤسس الأول للكوميديا السينمائية الصامتة . كان سينيث في السابق قد عمل ممثلاً في أفلام عذيفة لشركة بيوجراف التي أخرجها جريفيث ، لكنه بدأ أيضاً في الاهتمام الواعي بدراسة طرائق الإخراج ، وهو ما أتاح له أن يبدأ في إخراج أفلام لشركة بيوجراف في عام ١٩١٠ ، لكنه لم يكن هناك فيها إلا قدراً ضئيلاً من الحرية الإبداعية ، لذلك قام بتأسيس شركة أفلام « كيستون » في سبتمبر ١٩١٢ في ولاية نيو جيرسي ، لكنه استطاع خلال شهر واحد أن يقل هذه الشركة إلى هوليوود ، حيث استطاع هناك بين عامي ١٩١٣ و ١٩٣٥ أن ينتج آلاف الأفلام ذات البكرة الواحدة أو البكرتين ، وإثلاث من الأفلام الروائية الطويلة التي خلقت نهضة سينمائية جديدة هو كوميديا « السلايك ستيك » الصامتة ، التي سوف تصبح أهم أنماط الأفلام الأمريكية خلال العشرينيات .

حمل سينيث إلى السينما المؤثرات العديدة التي تركت أثرها عليه في حياته الفنية السابقة ، مثل عالم السيرك ، والفودفيل ، والمحاكاة الهزلية ، والباتيوميم ، والقصص المصورة المسلسلة ، وأفلام المطاردات على طريقة الممثل الفرنسي ماكس ليندير ؛ لذلك فإن أفلام سينيث التي أنتجها وأخرجها في استوديوهات « كيستون » قدمت علماً كوميدياً كاملاً يتسم بالسريرية واللوضوية ، تخضع فيه حبكة السرد للشخصيات خضوعاً كاملاً لما أراده سينيث من تحقيق كوميديا بصرية خالصة ، تتسم أحياناً بالصف ، والجموح دون أن يسبب ذلك أي أثر للشخصيات الفيلم . في هذا العالم نرى الشخصيات تتبادل المقالب العنيفة وغير الضارة في آن واحد ، مثل قلل الطائر في الوجوه ، والتعلق بقدم الجيل ، ومطاردات السيارات ، وربما أيضاً انتفاخ بعض الأشياء لدرجة الانفجار . إن هذا النوع من الكوميديا العنيفة يعتمد على التوليف الشديد السرعة ، كما يعتمد أيضاً على مشهد « الانقلا في اللحظة الأخيرة » على طريقة جريفيث ،

بالإضافة إلى احساس سينيت شديدة الدقة بالإيقاع ، فقد كان عبقريا في ضبط توقيت الحركة ، سواء الحركة الطبيعية المجنونة للأشخاص والأشياء التي تملأ كادرات الشاشة ، أو الحركة الإيقاعية اللاهثة للتأليف والتي تبغى بسرعة الإيقاع إلى درجة الجنون . وقد قام سينيت أيضا في بعض الأفلام بالمحاكاة الساخرة لبعض تقاليد الأفلام الشهيرة الأخرى ، مثل بعض أفلام جريفيث ، ك فيلم « تيمبي على المشقة » (١٩١٦) ، كما قدم هجاء ساخرا لنزعة عبادة الأمريكيين للآلات آنذاك مثل أفلام « الزوجة ومشكلات السيارة » (١٩١٦) ، وكانت هذه الأفلام مثل الأفلام الأخرى تبدأ بنقطة بصرية مرتجلة تشمل بعضا من « شرقة كيسيستون » أو « النساء الجميلات المستحبات » على طريقة سينيت ، لتنتقل النكتة بعدها في سلسلة من الفوضى المتعاقبة ، التي يحكمها عنصر وحيد هو منطق التأديب في التأليف على نحو ما نرى في أفلام مثل « التتبع » (١٩١٤) ، و « فتاة أمواج الشاطئ » (١٩١٦) .

كان سينيت يقوم طوال العامين الأولين بإخراج معظم الأفلام بنفسه في استوديوهات كيسيستون ، لكنه بدأ منذ عام ١٩١٤ في تطبيق نموذج « أبنس فيل » في الإنتاج ، ليتخصص في إدارة الإنتاج والإشراف على المخرجين والممثلين وكتاب السيناريو ، لكنه كان - على العكس من أبنس - يميل إلى الأفكار القصصية البسيطة وليس إلى السيناريوهات التنفيذية التفصيلية ، كما أنه كان يترك دائما مساحة في الأفلام للروح من الارتجال اللحظي الجموح ، ومن المثير للدهشة هنا أن عددا كبيرا من الممثلين الكوميديين الكبار بدأوا العمل في استوديوهات كيسيستون ، حيث قاموا بصناعة أفلامهم الأولى هناك ، ومن بين هؤلاء شارلي Chaplin ، هاري لانجدون ، فاتي أرباكل ، هابل نوبماند ، بن تودين ، جلوريا سوانسون ، كارول لومبارد . كما أتاح سينيت أيضا فرصة التدريب للمخرجين سوف يصبحون فيما بعد من أهم صناع الأفلام الكوميدية الأمريكية مثل شابلين ، و كيثون ، و جورج ستيفنسون ، و فرانك كابرا . علاوة على ذلك ، فإن الشهرة العالمية الهائلة التي حققتها أفلام شركة كيسيستون قد ساهمت إسهاما كبيرا في تحقيق السيطرة التجارية الأمريكية على السينما المالية ، خلال السنوات التي أعقبت الحرب العالمية الأولى ، فقد تلامح اكتشاف سينيت أن السينما مناسبة تماما للكوميديا البصرية العتيقة مع تأسيس نمط سينمائي جديد خلال العشرينيات ، سوف يحقق أعجائبا واسعا ربما لم يستطع تحقيقه نمط سينمائي آخر داخل صناعة السينما الأمريكية ، وهو الأمر الذي يؤكد المدينة من نقاد ومؤرخي السينما الجادين ، ولكن المشكلة تكمن في أن مفهوم سينيت عن الكوميديا كان

مرتبطا الى حد كبير بالسينما الصامتة ، لذلك فإن الكوميديا البصرية الخاصة فقدت لنرا كبيرا من قوتها بعد خضوع السينما لمنطق الحوار المسعوم والأصوات الطبيعية ، وعندما توقف الصمت عن أن يكون عنصرا جوهريا من التجربة السينمائية ، اختفى النمط السينمائي الذي أسسه سينيت من على الشاشة ، وأن كان سينيت نفسه قد استمر في صناعة الأفلام بعد التحول الى الصوت ، ولكن شركة كيستون انتهت الى الافلاس عام ١٩٣٥ ، ومن وقتها لم يستطع سينيت أن يصنع فيلما واحدا حتى وفاته في عام ١٩٦٠ .

شارلي شابلن

كان شارلي شابلن (١٨٨٩ - ١٩٧٧) هو أهم الشخصيات التي خرجت من استوديوهات « كيستون » تحت رعاية سينيت ، وكان شابلن ابنا لعائلة فقيرة تنتمي الى عالم الصالات الموسيقية ، مما منحه الفرصة لكي ينفذ طمولته فوق المسرح ، ومثل تشارلز ديكنز وجريفيث الذي كان يشبههما كثيرا ، فإن رؤيته للعالم قد تأثرت تأثرا عميقا بفترة الشباب التي عانى فيها من الفقر . لذلك فانه كان متعاطفا الى حد كبير وطوال حياته مع عالم الفقراء والمطحونين ، كان شابلن ممثلا في فرقة أمريكية جواله متخصصة في مسرحيات اللودفيل عندما التحق بشركة « كيستون » في عام ١٩١٣ مقابل أجر أسبوعي يبلغ ١٥٠ دولارا ، وفي فيلمه الأول همثلا تحت إخراج سينيت في فيلم « كسب العيش » (١٩١٤) ، لعب دور الشاب الانجليزى (الفندور) ، لكنه في فيلمه الثانى « سباق سيارات الأطفال فى فينيسيا » (١٩١٤) بدأ في تطوير شخصية وإزيه (الصعلوك الصغير) الذى سوف يجلب لشابلن شهرته العالمية ، كما سوف يصبح رمزا سينمائيا عالميا للانسان فى كل مكان . قام شابلن بتثيل أربعة وثلاثين فيلما قصيرا ، بالإضافة الى الفيلم الروائى ذى البكرات الست « قصة تيلي الرومانسية المثوية » (من إخراج ماك سينيت عام ١٩١٤) فى ستوديوهات كيستون ، حيث استطاع فيها الاستمرار فى تحديد معالم شخصية ذلك المهرج الصغير الحزين بعذابه الضخمين وسرواله المتنفخ ومفظفه الضيق ولبسته المستديرة السوداء .

لكن مواهب شابلن الحقيقية كانت أكثر ملامة لنوع رقيق من الكوميديا يختلف عما أتاحت له أفلام كيستون ذات الإيقاع السريع المجنون ، لذلك قام عام ١٩١٥ بتوقيع عقد مع شركة « ايسافاي » لكي يصنع أربعة عشر فيلما من ذات البكرتين ، مقابل الأجر الأسبوعي الضخم

آنذاك الذي كان يبلغ ١٢٥٠ دولاراً ، وقد أخرج هذه الأفلام وكل الأفلام التالية بنفسه ، معتمداً على الخبرات التي اكتسبها في استوديوهات « كيستون » . وفي الحقيقة ، فإن شايلن لم يتجاوز تقنيات السرد التي تعلمها من صبيته ، وباستثناء فيلم « امرأة من باريس » (١٩٢٢) - الذي لم يعرض في الغرب حتى عام ١٩٧٨ - فإن أفلامه كانت تثير الاهتمام في مضمونها وليس في شكلها أو أسلوبها ، خاصة في تصويره شديد الذكاء والبراعة للصعلوك الصغير الذي يجد نفسه غريباً عن العالم من حوله ، والذي استطاع شايلن تجسيده من خلال اتقانه لفن التمثيل الصامت ، وكانت أفضل أفلام شايلن في شركة « إيسناي » خلال عام ١٩١٥ هي : « الصعلوك » ، « العمل » ، « البنك » ، و « ليلة في المسرح » ، وهي الأفلام التي حققت له شهرة جماهيرية واسعة ، وأتاحت في العام التالي حصوله على أجر النجوم الذي يبلغ عشرة آلاف دولار أسبوعياً علانية على مبلغ ١٥٠ ألف دولار عند التوقيع لشركة « ميوتوال » لإخراج اثني عشر فيلماً من أمها « مدير المحل » (١٩١٦) ، « رجل المطافي » (١٩١٦) ، « الواحدة بعد منتصف الليل » (١٩١٦) ، « دكان الرهونات » (١٩١٦) ، « حلبة التزلج على الجليد » (١٩١٦) ، « الشارع الهادي » (١٩١٧) ، « المهاجر » (١٩١٧) و « المقامر » (١٩١٧) . كانت جميع هذه الأفلام ذات بكرتين ، فذهبا شايلن بقدر كبير من الاهتمام ، مما جعلها أعبالا خالدة في عالم فن التمثيل الصامت ، كما زادت من شهرة شايلن العالمية وأظهرت موهبته العقلية في النقد الاجتماعي الساخر ، وهو النقد الذي ينحاز إلى الفقراء ضد الأغنياء والضعفاء ضد الأقوياء ، وهو ما جعله محبوباً بالفعل لدى الفقراء والضعفاء ، على العكس من الأغنياء والأقوياء خاصة خلال سنوات الكساد . فعلى سبيل المثال ، نجد في فيلم « المهاجر » واحداً من أهم المشاهد التي أظهرت النفاق في الموقف الأمريكي تجاه الهجرة والمهاجرين ، وأظهرت قسوة سلطات الهجرة ذاتها ، فعندما تصل سفينة شاربلي إلى جزيرة أليس ، ينظر الصعلوك المهاجر في أمل وكبرياء إلى تمثال الحرية ، ونرى عنواناً مكتوباً « أرض الحرية » لكن اللقطة التالية تظهر شرطة ميناء نيويورك وهي تقود قطمان المهاجرين وعائلاتهم كأنهم قطمان لماشية ، وفي اللقطة التالية نرى شاربلي وهو يلقى نظرة أخرى على تمثال الحرية ، لكنهما هذه المرة نظرة تمتلئ بالشك والازدراء .

وبحلول شهر يونيو عام ١٩١٧ ، كان شايلن قد وصل إلى درجة من النجومية ، جعلته يحصل على عقد بمليون دولار مع شركة « فيرست ناشيونال » لإخراج ثمانية أفلام ، بصرف النظر عن طولها . وقد أتاحت

له هذه الصفة تأسيس استوديوهاته الخاصة التي صنع فيها كل أفلامه ،
 بدأ من عام ١٩١٨ حتى غادر البلاد عام ١٩٥٢ ، وكان مدير التصوير
 لكل هذه الأفلام هو رولى تويرو الذى قابله شابيلن للمرة الأولى فى شركة
 « ايساناي » عام ١٩١٥ . جاءت أغلب أفلام شابيلن لشركة « فيرست
 ناشيونال » من نوع البكرتين ، والتي تميزت بقدر كبير من البراعة
 والحرفة مثل « حياة كليب » (١٩١٨) ، و « الأيدي المساعدة » (١٩١٨) ،
 و « الطبقة العاطلة » (١٩٢١) ، و « يوم قبض المورتب » (١٩٢٢) ، والتي
 استمر فيها شابيلن فى مجال النقد الاجتماعى الذى بدأه مع أفلام شركة
 ميوتوال . لكن أكثر أفلام شابيلن الناجحة من شركة « فيرست ناشيونال »
 كان أخرجه الأول لفيلم روائى طويل هو « الصبى » (١٩٢١) ، الذى كان
 يحل بعض سمات الترجمة الذاتية فى فيلم يجمع بين الكوميديا والدراما ،
 وتدور أحداثه عن الصعلوك الذى يتبنى طفلا فقيرا ويمش مع فى الأحياء
 العشوائية شديدة الفقر ، ولأن الفيلم مزج بين العاطفة العميقة والسخرية
 الرقيقة فإنه حقق نجاحا عالميا ، ليكسب المنتجون من ورائه ما يزيد على
 ٢٥ مليون دولار فى عام عرضه الأول ، وليصبح بطله الصبى ذو الأعوام
 الخمسة جاكى كوجان نجما شهيرا . أما فيلم شابيلن الأخير مع شركة
 « فيرست ناشيونال » ، فقد كان الفيلم الروائى ذا البكرات الأربع « الحاح »
 (١٩٢٣) ، الذى كان هجاء اجتماعيا ساخرا نرى فيه مسجونا هاربا
 - شابيلن - تقوده الصدفة الى أن تتصوره السلطات الدينية الفاسدة فى
 مدينة صغيرة فى ولاية تكساس على أنه الراهب المنتظر لأبرشية المدينة ،
 مما يؤدى الى العديد من النمر الهزلية الساخرة ، ولقد كان الفيلم هجوما
 كوميديا شديدا للكاهن على نفاق بعض رجال الدين ، وفسادهم ، وهو
 مما سوف يدفع بهجوم حاد من بعض هؤلاء على شابيلن فى فترة لاحقة .

بعد أن أنهى شابيلن مدة العقد مع شركة « فيرست ناشيونال » ،
 بدأ فى صنع أفلامه من خلال شركة « الفنانون المنتجون » ، وكان أول
 تلك الأفلام هو الفيلم الذى أثار كثيرا من الإعجاب « امرأة من باريس »
 (١٩٢٣) ، وهو « دواما عن القدر » تميز بقدر من التقيد والكثير من
 الإيحاء الذى أثر فيما بعد على العديد من المخرجين ذوى الاتجاهات
 المختلفة من أرفست لوبيتش وحتى وينيه كاي . ظهر شابيلن فى دور قصير
 كحمال (شبال) فى هذا الفيلم ، الذى كان مثل كل أفلامه التى قدمها
 بعد عام ١٩٢٣ فيلبا روثيا طويلا ، لكنه عاد الى شخصية الصعلوك
 الصغير مرة أخرى مع ملحمة الكوميديا « جنون البحث عن الذهب »
 (١٩٢٥) ، وهو الفيلم الذى يدور فى مناطق نائية يحاول فيها الباحثون
 عن الذهب العثور على الثروة - وهى الموجة التى وصلت الى ذروتها فى

عام ١٨٩٨ - لذلك فإن الفيلم يحاول أن يستخرج قلدا كبيرا من الكوميديا من موضوع كتيب ، يحتشد بقسوة الحياة والجوع حتى الموت ، والبشع الذى يلفح البشر لمحاولة بعضهم البعض ، ويمكن اعتبار فيلم « جنون البحث عن الذهب » هو أكثر أعمال شابلن تميزا ، بفضل دقة تصوير الشخصيات وذكاء التمثيل الصامت وتوجهه ، والمزج الجميل بين أفكار كوميدية ومأساوية ، وما يزال هذا الفيلم يحصد النجاح الجماهيرى حتى اليوم كما فعل عام ١٩٢٥ ، كما كان أيضا من أحب أفلام شابلن الى قلبه .

ياتى بعد ذلك فيلم « السيرك » (١٩٢٨) الذى يحاول فيه الصلوك أن يصبح مهرجا محترفا ، وهو فيلم صامت ، تم بناؤه بقدر كبير من البراعة ، كما تم عرضه فى فترة تحول السينما الى عصر الأفلام الناطقة ، وقد حصل شابلن على جائزة خاصة من احتفال جوائز الاكاديمية الأولى (الأوسكار) فى عام (١٩٢٩) ، وقد استحقها بفضل « تعدد المواهب وعبقريه الكتابة والتمثيل والاخراج والانتاج » ، ومع ذلك فقد كان شابلن خلال تصوير فيلم « السيرك » متورطا فى دعوى قضائية لطلاق أقامتها ضده زوجته الثانية ، ليصبح ذلك مبررا لهجوم يتميز بالضراوة من جانب الجماعات الدينية و « الأخلاقيين » ، الذين اتهموه ببعض المفاصد مما دفعه الى التفكير فى الانتحار ، ولقد كانت تلك هى المواجهة الأولى من بين مواجهات عديدة خاضها شابلن ضد المؤسسات الرسمية والاجتماعية .

تميزت افلام شابلن الناطقة الأولى باحتوائها على مصاحبة موسيقية (من تأليف شابلن نفسه) ، وبعض المؤثرات الصوتية ، لكنها لم تكن تحتوى الا على قدر قليل من الحوار ، فقد كانت السينما الناطقة بالنسبة اليه مجالاً أكثر اتساعا لتحقيق فنه العظيم بالتمثيل الایمائى الصامت .

(فى الحقيقة ، فإن شابلن قد بدأ فى الاهتمام بكتابة مصاحبة موسيقية لأفلامه منذ فيلم « امرأة من باريس » ، وبالفعل فإنه كتب النص الموسيقى لكل أفلامه السبعة الناطقة بالإضافة الى الفيلم الصامت « استعراض شابلن » (١٩٥٩) الذى قام فيه بتجميع بعض افلامه الأولى ، وفى الواقع فإن أسطورة مقاومة شابلن « البطولية » بإضافة الصوت تبدو لنا اليوم وكأنها نوع من الدعاية التى نشرها شابلن عن نفسه ، فعلى سبيل المثال يظهر فيلم « أعضاء المدينة » الذى تم تصويره بعناية فائقة فى فترة زادت عن ثلاث السنوات ... بين ديسمبر ١٩٢٧ ويناير ١٩٣١ ، أى فى فترة تحول السينما الى الصوت - قلدا كبيرا من الاهتمام بالصوت ، لأنه يحتوى على العديد من المشاهد التى تعتمد تماما على المؤثرات الصوتية ، كما أن فيلم « العصور الحديثة » - الذى تم تصويره بين سبتمبر ١٩٣٣ ويناير ١٩٣٦ - يستغنى الصوت كنوع من النقد الذكى لاستغراق افلام تلك الفترة فى

الحوار ، خاصة وأن جمل الحوار القليلة في الفيلم نسمعا دائما وهي تصدر من الآلات مثل الأسطوانات أو ميكروفونات المصنع)

كان أول هذه الأفلام الناطقة هو « أضواء المدينة » (١٩٣١) ،
المفروق في النزعة العاطفية المؤثرة ، حيث نرى فيه الصعلوك العاطل وهو
يقع في حب بائسة زهور عمية ، ويخوض سلسلة من المغامرات التي
يدخلها رغبا عنه ، من بينها حادثة سرقة وحكم بالسجن ، لكن ما يدفعه
الى الاستمرار في هذه المغامرات هو رغبته في توفير المال الضروري لاجراء
عملية لاعادة البصر الى حبيبته ، ولقد اطلق شابلن على هذا الفيلم
« قصة حب كوميدية باليانثومايم » ، وقد كان الفيلم جدريا بهذا الوصف ،
ولكنه كان أيضا قطعة ذكية متوادية في النقد الاجتماعي ، يدافع فيها
شابلن عن قضية الفقراء ضد الأغنياء . وجاء فيلم « المصور الحديثة »
(١٩٣٦) ليلبد كل الشكوك حول طبيعة مواقف شابلن الاجتماعية ، لأنه
يدور حول استلاب انسانية العامل العادي في عالم تدور فيه الآلات من
أجل مصلحة الأغنياء وحدهم ، ويلعب شابلن في هذا الفيلم دور عامل
بأحد المصانع ، يتم فصله لأصابته بحالة انهيار عصبي تجمله يؤدي
حركات آلية مضحكة لعمله الطويل ذي الطابع الآلي أمام خط التجميع ،
فيضطر البطل الى الانتقال بين العديد من الأعمال وينتهي الى البطالة ،
لكنه لا يمان الهزيمة أيضا (يقول ديفيد هاون شل في كتابه « من النظام
الأمريكي الى وسائل الانتاج الضخمة » ، ان خط التجميع الآلي في فيلم
« المصور الحديثة » يحاكي نموذج أحد مصانع هنري فورد التي زارها
شابلن بنفسه ، وعلى الرغم من أن شابلن قد بدأ العمل في هذا الفيلم
وقد اختار له اسم « الجماهير » ، فإن من المؤكد أن شابلن قد تأثر بفيلم
« الحرية لنا » (١٩٣١) لرينيه كليز) . وبسبب نزعة الفيلم الساخرة
ضد التصنيع والظلم اللذين كانا من سمات « المصور الحديثة » لفترة
الكساد ، فإن الفيلم لم يلق نجاحا لدى أصحاب النفوذ داخل الولايات
المتحدة ، بل أن بعض الدوائر اتهمته بأنه « دعاية حمراء » ، كما أن دولا
مثل ألمانيا وإيطاليا منعت عرض الفيلم تماما ، لكن « المصور الحديثة »
نجح نجاحا هائلا في باقي دول أوروبا ، وما يزال حتى اليوم أفضل وأجمل
أعمال شابلن وأكثرها التزاما بالقضايا الاجتماعية .

قام شابلن بانتاج أول أفلامه الناطقة على نحو كامل مع فيلم
« الدكتاتور العظيم » (١٩٤٠) ، الذي كان أول الأفلام التي خرجت من
هوليوود لتهاجم النازية ، ويتناول الفيلم هجاء ساخرا لدكتاتور أدولف
هيدلر أدنويد هينكل حاكم تومانيا ، الذي يضايق اليهود ويدفع بأوروبا

كلها الى حافة حرب جديدة (بالطبع فان اسم الدكتاتور يوحى بأدولف هتلر كما ان دولة تومانيا الخيالية ليست الا ألمانيا) . يلعب شابان في الفيلم دورا مزدوجا ، حيث يعبد الدكتور هينكل كما يعبد أيضا حلاقا يهوديا يشبه هينكل ، وتقوده الأحداث لفقد الذاكرة . وعندما عرض الفيلم قبل حوالي ثمانية عشر شهرا من واقعة بيرل هاربور ، استقبله النقاد بفنور ، فاتهمه البعض بالمغالاة في الجدية في تناول السياسة ، بينما اتهمه آخرون بافتقار هذه الجدية ، وعلى كل حال فان الفيلم حقق نجاحا جماهيريا بفضل نجوميته شابان . وخلال الحرب الثانية اطلق شابان العديد من التصريحات في دعم موقف الاتحاد السوفيتي ، وهي التصريحات التي سوف تجعله مرشحا مؤكدا للقائمة السوداء فيما بعد الحرب (والتي سوف نتناولها تفصيلا في الفصل الحادي عشر) ، وما زاد موقفه سوءا تورطه في دعوى قضائية أقامتها ضده بطله أفلامه السابقة (جوان باري) طالب فيها باثبات أبوته لطفليها ، ليحكم عام ١٩٤١ أمام محكمة فيدرالية (تمت تبرئة شابان في النهاية من هذه الاتهامات التي كانت تلقى ورامها المباحث الفيدرالية ، والتي كانت تضع شابان تحت المراقبة المستمرة منذ عام ١٩٣٢) . لذلك لم يكن غريبا أن يكون الفيلم التالي لشابان « مسيو فيردو » (١٩٤٧) فيلما قاتما وذأ نزعة كلبية ساخرة ، والذي يدور حول « كوهيديا جريمة قتل » تعتمد على وقائع جرائم قاتل فرنسي شهير يدعى لاندر ، لا يتوقف عن ارتكاب جرائمه (ولقد كان أوردسون ويلز هو الذي اقترح على شابان صنع هذا الفيلم) . وفي « مسيو فيردو » نرى موظف البنك الباريسي - الذي يقوم بدوره شابان - وهو يفقد عمله ، فيبدأ سلسلة من قصص الزواج بنساء ثريات في منتصف العمر ، ليقتلن من أجل الحصول على المال اللازم لكي ينفق على زوجته غير الشرعية وطفله الصغير ، ويتم القبض عليه في النهاية ، وبينما ينتظر فيردو حكم الاعدام ، فانه يردد الجملة القصيرة التي تلخص فكرة الفيلم في حوار مع أحد السجناء : « الحرب والصراع هي مجرد أعمال . أن جريمة قتل واحدة تصنع غنما شريرا ، أما قتل الملايين فيصنع بطلا ، وكلما زاد العدد فإن الجريمة تتحول الى بطولة أعظم » . وبالطبع ، فان الفيلم قابل حجوما مريرا في الولايات المتحدة عند عرضه في عشية بداية محاكم التفتيش ضد الشيوعية في فترة الحرب الباردة ، ليتم سحب الفيلم من دور العرض بعد ستة أسابيع ، لكن الفيلم حقق نجاحا هائلا في فرنسا . لقد تزايدت التوتر العلاقة بين شابان والجمهور الأمريكي منذ أن غاب واختفى صمبلوكه الصغير ، وظهر مكانه ناقد اجتماعي ليبرالي ، ولكن جلدور الاستياء ضد شابان تعود على الأقل الى الحملات

الإخلاقية التي مورست ضده في العشرينيات . بل أن بعض العداء قد نتج عن احتفاظ شابلي بجنسيته البريطانية منذ قدومه إلى الولايات المتحدة وعدم انتظامه في دفع ضريبة الدخل للحكومة الفيدرالية .

في آخر أفلامه الأمريكية « أضواء المسرح » (١٩٥٢) ، عاد شابلي إلى عالم صالات لندن الموسيقية التي قضى فيها طفولته ، لكي يحكي القصة الضاحكة الباكية لممثل تتقدم به السن ، ينتصر على قواه التي تزداد وهنا ، وموته الوشيك ، بمعالجته لراقصة باليه شسابة من الشلل ، واعدتها إلى ممارسة حياتها الفنية مرة أخرى . كان الفيلم طويلا (حوالي ساعتين ونصف) وبطيئا وعتيقا في أسلوبه السينمائي ، ولكنه يظل واحدا من أكثر أعمال شابلي وقيا في تأكيده على كبرياء الطبيعة البشرية ووقتها ، التي كان يشعر بأن القرن العشرين قد مارس دورا كبيرا في تدميرها ، وفي سبتمبر (١٩٥٢) استطاع شابلي وعائلته الحصول على تأشيرة خروج لمدة ستة شهور لحضور حفل الافتتاح الرسمي لفيلمه « أضواء المدينة » في لندن ، وفي أول أيامه على منطح السفينة خلال هذه الرحلة استمع شابلي إلى أنباء من الراديو تقول أن النائب العام للولايات المتحدة قد ألغى التصريح بإعادة دخول شابلي إلى البلاد ، بسبب نتائج التحقيق معه أمام مكتب خدمات الجوازات والهجرة ، للرد على الاتهامات بالفساد الأخلاقي والانحراف السياسي ، وهكذا اضطرت أكثر النجوم جماهيرية وإعلامهم اجرا في تاريخ السينما الأمريكية إلى الانفصال مرغما عن وطنه الثاني ، ليجتاز شابلي الإقامة في وطنه الأم ، لكنه رحل فيما بعد إلى سويسرا .

ولقد قام شابلي بالرد على وزارة العدل الأمريكية بعد هذه الحادثة بخمس سنوات من خلال فيلم « ملك في نيويورك » (١٩٥٧) ، فهذه القصة الرمزية السياسية تدور حول رئيس إحدى الدول الأوروبية الذي يزور الولايات المتحدة ، ليجد نفسه ماثلا أمام الاتهامات الخبيثة للجنة « النشاطات غير الأمريكية » (المكارثية) ، وهو نفس الموقف الذي وقفه شابلي نفسه من قبل ، فقد تعرض فيلم « أضواء المسرح » إلى حملة للوشاية من قبل « الرابطة الأمريكية » ، والتي دفعت دور العرض الكبرى إلى أن تسحب الفيلم من العرض ، وبالطبع فإن فيلم « ملك في نيويورك » لم يستطع في هذا المناخ السائد أن يجد فرصة للتوزيع في الولايات المتحدة على الإطلاق ، ومن المفارقات الغريبة أن فيلم « أضواء المسرح » قد أعيد عرضه في أمريكا في عام ١٩٧٢ ليحصل فوراً على جائزة الأوسكار

في هذا العام لأفضل موسيقى تصويرية (في العام نفسه حصل شابلي على جائزة الأوسكار التقديرية « من أجل أثره الكبير الذي تركه على السينما في هذا القرن ») ، بينما تم عرض فيلم « ملك في نيويورك » للمرة الأولى في أمريكا في عام ١٩٧٦ ، لكنه لم يلق استجابة متحمسة ، وربما كان الفيلم يتسم بقدر من المראה أو حتى اللامبالاة ، لكنه يحتوى على بعض الهجاء الذكي للحياة الأمريكية خلال الخمسينيات .

كان فيلم شابلي الأخر هو كوميديا غرف النوم التهربجية « كوثيسه من هونج كونج » (١٩٦٦) ، من بطولة مارلون براندو وصوفيا لورين . يدور الفيلم حول نمر متلاحقة لكنها لاتتسم بالانساق في كتابة السيناريو أو الاخراج ، وهو مما يوضح بطلا كون شابلي تقليديا من الناحية السينمائية وأن كان مؤديا عظيما ، فقد كانت عبقريته الحقيقية تكمن في كونه ممثلا يجيد فن التمثيل الايمائي الصامت ، وطالما كان صملوكة الصغير يقف في بؤرة الفيلم فان الفيلم يظل واحدا من الافلام العظيمة على مستوى الكوميديا أو على مستوى المشاعر ، لكن عندما اختلف الصملوك ظهرت نواحي القصور في فنون شابلي الاخراجية ، وباستثناءات قليلة فان « حضور » شابلي في افلامه - أكثر من أى عنصر سينمائي آخر - هو الذى جعلها افلاما مهمة ومميزة ، ولقد أصبحت صورة الصملوك الصغير خلال العشرينيات رمزا في جميع أنحاء العالم لبراعة السينما الأمريكية ، وعندما بدأ شابلي الانسان في الوقوف مكان شابلي كفنان فنى في أواخر الثلاثينيات وخلال الأربعينيات، فان شابلي صانع الأفلام ظهر على حقيقته : فنانا يملك أدواته لكنه كان في جوهره مخرجا تقليديا يفكر بالفكر غير تقليدية .

(ويمكن إعادة تقييم قيمة شابلي مخرجا على نحو ايجابي في ضوء المادة التي قام بتجميعها المؤرخان السينمائيان كيلين براونلو وديفيد جيل في المسلسل التليفزيوني « شابلي المجهول » (١٩٨٥) فبمساعدة أرملة شابلي ، وأحد هواة جمع قصاصات السينما الصامتة ، قام المؤرخان بتجميع ٣٠٠ ألف قدم من الشروط التي أخرجا شابلي ولم يرها الجمهور من قبل ، وتتضمن لقطات عمل يومية لأفلام مثل « السيرك » و « أخواه المدينة » و « المصور الحديثة » ، بالإضافة لبعض أفلام شخصية واختبارات للكاميرا ، وفيلمين قصيرين كاملين هما « كيف تصنع الأفلام » (١٩١٨) ، و « الأستاذ » (١٩٢٢) . ان هذه اللقطات توضح تماما كيف كان شابلي مجتونا بالارتقان عندما كان يقوم بإجراء المئات من البروفات المصورة للقطعة واحدة ، ليختار من بينها لقطة واحدة يستخدمها في فيلمه ، وبالطبع

فانه لم يكن يتوى ان يرى الجمهور هذه « المسودات » ، ولكنها كوثائق تظهر بجلاء اهتمامه الشديد باتقان عمله الفنى) •

بامستر كيتون

من المفيد ان نقارن بين سينما شابلن المسرحية فى جوهرها مع سينما عبقري الكوميديا بامستر كيتون (١٨٩٥ - ١٩٦٦) ، الذى زامل شابلن لفترة من الزمن ، فقد بدأ كيتون حياته الفنية مثل شابلن فى عالم الفودفيل مع والديه ، ووقف معهما على خشبة المسرح للمرة الاولى عندما كان فى الثالثة من عمره ، ومنذ شبابه المبكر قام بالعمل الجاد فى حل مشكلات الميزانسين (أو الحركة على خشبة المسرح) للفنم الكوميدي الصلبة التى كانت تقدمها أسرته ، وانه لممكننا ان نجد فى خبرته التى اظهرها فى عالم السينما آثارا من تجربته تلك فى عالم المسرح ، وعلى الرغم من أن شهرة كيتون الفنية قد عالت من الأقول بعد ظهور شابلن خلال العشرينيات ، فان من الواضح اليوم أن كيتون لم يكن يقل عن شابلن ميثلا ، وإن كان يتفوق عليه مخرجا ، وعندما انفرط عقد فرقة الأسرة المسرحية فى عام ١٩١٧ كان كيتون بالفعل نجما مشهورا ولم يتجاوز عمره واحدا وعشرين عاما، فقد تلقى عرضا للظهور فى العرض الشهير الذى عرض عام ١٩١٧ « المنطق » على مسرح شوبيرت ، الا أنه كان قد قرر ان يدخل الى عالم الأفلام ويذهب للعمل كممثل مساعد فى « شركة جوذيف م • شينك السينمائية الكوميدي » التى تكونت فى ربيع عام ١٩١٧ ، لانتاج افلام يقوم ببطولتها روسكو « فاتى » أرباكيل لتقوم بتوزيعها شركة باراماونت ، وهناك اشترك كيتون مع أرباكيل فى خمسة عشر فيلما من ذات البكرتين - بدءا من « صبي الجزاء » فى (١٩١٧) وحتى « الجراج » فى (١٩١٩) - وقد أظهرت هذه الأفلام تطوروا ملحوظا سواء على مستوى الشكل أو المضمون ، استطاع بها الاستوديو أن يقدم أفلاما ذات تنوعات جيدة ، وتقيدا بأوعا فى الحبكة •

وفى أواخر عام ١٩١٩ ، قام شينك بتكوين شركة لانتاج افلام كوميدية ذات بكرتين ، يقوم ببطولتها كيتون نفسه ، وفى هذه الشركة بدأ شابلن حياته الفنية • وبينما كان شينك يتولى كل الأمور المالية ، فانه منح كيتون الحرية الإبداعية الكاملة فى الكتابة والإخراج ، وبمرب ١٠٠٠ دولار أسبوعيا ، بالإضافة إلى ٢٥٪ من الأرباح • وقد استطاعت هذه الشركة ان تنتج تسعة عشر فيلما قصيرا بين عامي ١٩٢٠ و ١٩٢٣ ،

وهي الأفلام التي تمثل - مع أفلام شابلن لشركة ميترتال - ذروة في عالم الأفلام الكوميديّة الأمريكيّة من نوعيّة « السلاپ ستيك » ، ومن أهم هذه الأفلام « أسبوع واحد » (١٩٢٠) ، « الماعز » (١٩٢١) ، « المرح الصغير » (١٩٢١) ، « القاقوب » (١٩٢١) ، « الصاكي » (١٩٢٢) ، و « مجنون البالونات » (١٩٢٣) ، وهي الأفلام التي تميزت بين أفلام « السلاپ ستيك » القصيرة بتعميد بنائها الدرامي ووعافه احساسها البصري ، ولقد كان كيتون يصر دائما على أن الكوميديا يجب أن تثير الضحك والمرح دون أن تكون متسمة بالسخف ، ولقد كان هذا هو السبب في أنه كان يبذل جهدا كبيرا لكي يضيف على أفلامه المصدقية والمنطقية سواء على المستوى الدرامي أو الكوميدي ، وعلى عكس سينيت والعديد من قلدوه ، فإن براعة وتميز كيتون كمخرج سينمائي تنبع من التصاقه العميق بالمنطق الدرامي في حكاياته ، واستغنامه للنكات والمقالب التي تنمو دائما في نمط هندسي دون أن تفقد مسلتها الوثيقة بالشخصية والحبكة الدرامية . كان أول أفلام كيتون الروائية الطويلة هو فيلم « المفلّح » ، ذو البكرات السبع والذي أخرجه هيربرت بلاشيه (١٨٨٢ - ١٩٥٣) لشركة مترو في أواخر عام ١٩٢٠ ، وهو الفيلم الذي اقتبست حيكته عن كوميديا مسرحية بنفس الاسم تعود الى ١٨٩٧ ، وتدور حول عائلة من سماسرة بورصة وول ستريت ، وهو الفيلم الذي تتبع أهميته بالنسبة لتطور كيتون ، في أنه أعطاه الفرصة الأولى لكي يخلق نموا دراميا في طبيعة الشخصيات التي تدور حولها الحبكة ، ويحلول عام ١٩٢٣ كانت الأفلام القصيرة ذات البكرتين تبدو أقل ربحا في انتاجها بسبب ازدياد عشق الجمهور للأفلام الروائية الطويلة ، لهذا قرر شينك تغيير نوعية الانتاج في استوديو كيتون من ثمانية أفلام قصيرة الى فيلمين طويلين كل عام لتقوم بتوزيعها شركة « مترو - م.ج.م » ، ولكن مع احتفاظ كيتون بكل الحرية الفنية في صنع هذه الأفلام ، وكان مرتب كيتون قد وصل الى مستوى النجومية (الفين وخمسمائة دولار أسبوعيا علاوة على ٢٥٪ من الأرباح) ، وتكون تلك الفترة هي البداية لأعظم ابداعات كيتون .

لقد قيل كثيرا ان كيتون بعد عام ١٩٢٣ كان قد أصبح مخرجا مهما لكل مخرجي هوليوود في تلك الفترة ، ولقد كانت شخصيته الابداعية قوية الى الدرجة التي كانت فيها كل الأفلام التي يصنعها تحمل بصمته الفنية الواضحة ، حتى لو لم يظهر اسمه في عناوين هذه الأفلام ، ولقد كان أول أفلامه المستقلة في شركة « استوديو كيتون » هو فيلم « العصور الثلاثة » (١٩٢٣) ، الذي كان محاكاة ذكية مساخرة لفيلم جريفيث

« التعصب » ، وقام كيتون باخراجه بالاشتراك مع ايدى كلاين (١٩٩٢ - ١٩٦٦) ، وهو الفيلم الذى يصور طرائق الفزّل والحب عبر العصور عن طريق تقاطع قصص تنود فى ثلاث فترات تاويغية مختلفة : العصر الحجري والدولة الرومانية وأمريكا المعاصرة . وعلى الرغم من أن الميزانسين فى هذا الفيلم لم يكن على قدر كبير من البراعة ، كما لم تتكامل فيه عناصر السرد الروائى الذى يعتمد على تقاطع الأحداث - بالمقارنة مع افلام كيتون التالية ذات الميزانسين البارز والتماسك الدرامى - الا أن فيلم « المصور الثلاثة » كان كوميديا ناجحة احتوت على طريقة كيتون التقليدية بنائها افلامه فى مرح صاحب ، وهى الطريقة التى يطلق عليها « النكتة القديفة » والتى تندفع فيها شخصية كيتون الفنية فى سلسلة لا تنتهى من النكات البصرية المتلاحقة ، والتى تنتهى دائما بعمل العقدة الدرامية للفيلم ، فهذا المشهد الختامى سوف يصبح بمثابة التوقيع الذى يتركه كيتون على افلامه ، ويحمل طابعه المميز فى التمثيل والاخراج والتوليف ، فعلى سبيل المثال فاننا نرى فى نهاية مشهد الفترة التاريخية المعاصرة من فيلم « المصور الثلاثة » بطل كيتون فى لحظة عامة ، وهو يهرب من مبنى اشتعلت فيه النيران ، بأن يقفز من الطابق السادس الى مبنى مجاور ، لكنه يخطئ فى قفزته ويقع من أعلى المبنى ، وفى اللقطة العامة التالية نراه وهو يسقط مخترقا مظلتين قماشيتين للنوافذ ، ليعتلق فى النهاية بمظلة ثالثة ، وفى اللقطة التالية يستخدم كيتون الاغريز الحديدى لهذه المظلة كعصا للتوازن حتى يصل الى مزراب يبدو قريبا من أصابعه ، ثم لقطة عامة أخرى وهو يتأرجع ممسكا المزراب ، ليندفع بعدها الى نافذة مفتوحة فى الطابق الثانى ، وهنا يقطع كيتون على لقطة متوسطة لعنبر النوم فى مبنى المطافئ الذى نرى فيه بطل كيتون وهو يندفع من النافذة ، ليمسك بالقضيب المبدنى الذى يصل بين عنبر النوم ومكان انتظار السيارات ، فيتزحلق البطل عليه ويصل فى اللقطة التالية الى الدور الأرضى ، ليجد نفسه فوق ظهر سيارة أطفاء على وشك التحرك بعد انطلاق صفارات الانذار ، وفى اللقطة الأخيرة من هذا المشهد نرى كيتون وقد وصل الى مبنى مشتعل بالنيران ، لنكتشف أنه قسم الشرطة الذى هرب منه كيتون من قبل ، حيث كان محتجزا ، لكنه ينجح فى التسلل خفية ، وهكذا ينتهى المشهد - القديفة التى احتشدت بتلك السلسلة المتلاحقة من النكات البصرية التى دارت حول نفسها ، لتصل فى سخرية كاملة الى نقطة البداية من جديد .

كان الفيلم الروائى الطويل الثانى لكيتون هو « گرم ضيافتنا » (١٩٦٣) ، الذى يمثل تقدما هائلا بالنسبة لفيلمه السابق ، وهو

بالفعل واحد من أهم أفلامه ، وقد أخرجه كيتون بالتعاون مع جاك بلايستون (١٨٩٢ - ١٩٣٨) ، وهو الفيلم الذى يدور حول تورط رجل شاب فى قصة نار عالى فى الجنوب الأمريكى خلال الحقبة الأولى من ادخل خطوط المسكك الحديدية بها . يقدم الفيلم نموذجاً دقيقاً لقدرة كيتون على خلق مواقف درامية جادة لينطلق منها بشكل طبيعى فى سلسلة من النكات . كما يتميز هذا الفيلم أيضا بجمال بصرى كبير استخدم فيه كيتون جماليات اللقطة الطويلة زمناً (أو اللقطة المشهد) ، التى يعتمد فيها التكوين على استخدام عمق الكادر ، ليدور الحدث الدرامى فى كل مستويات الصورة ، كما أن توليف كيتون تميز كما هو الحال دائماً بالتدفق والدقة ، لكنه لم يذهب فى الطريق الذى سسار فيه جريفيث وتابعمو (مثل هنرى كنج ، كنج فيدور ، رولاند لى ، وفرانك بورزاج) ، الذين استخدموا المونتاج كهدف فى حد ذاته ، وكما فى العديد من أفلام كيتون اللاحقة ، فقد تم تصوير الفيلم فى المواقع الحقيقية (هنا فى بحيرة تاهو) ، بالإضافة الى الاهتمام الكبير بالتفاصيل التاريخية للأزياء والديكور . لهذا فان فيلم « كرم ضيافتنا » يتميز بالمظهر الواقعى الذى يجعلنا أكثر ميلاً لتصديق نكاته الكوميديّة والتفاعل معها .

وربما كان أكثر أفلام كيتون أهمية من بين أفلامه الطويلة هو « شيرلوك الصغير » (١٩٢٤) ، الذى قام كيتون بإخراجه وتوليفه وحده ، وفيه يلعب دور عامل العرض فى دار عرض سينمائي باحدى الضواحي ، يجد نفسه متهماً بسرقة والد صديقه ، وفى الأحداث اللاحقة سوف يستغرق فى النوم أثناء عمله ، تترى شبيهه يقادر غرفة العرض ، ويسير فى صالة السينما ويدخل الى الشاشة ، لكن يشترك فى الأحداث التى تحولت بمرورها الى دواما واقعية تدور حول قصة اتهامه بالسرقة . فى البداية نرى كيتون وقد التقى به شرير الفيلم الى خارج الكادر ، وعندما يتسلل كيتون بخوف عائدا الى الشاشة يتغير المنظر من خلال التوليف ليجد نفسه فجأة واقفا أمام أحد الأبواب ، وعندما يقترب منه ليفتحه يتغير المنظر مرة أخرى ، ويجد نفسه فى حديقة ، فيحاول أن يجلس على أحد أرائكها ، فيتحول المنظر ليصبح أحد الشوارع المزدهمة ، يجد كيتون نفسه فيه واقفا فى وسط تيار متدفق من البشر والسيارات ، فيندفع معهم سائرا دون مقاومة ، ان هذه التحولات تمضى على نفس الوتيرة خلال الدقائق الثلاث التالية ، لتنتهى الى حلم أكثر طولا ، يصبح فيه كيتون هو « شيرلوك الصغير » ، وينجح فى أن يدفع عن نفسه الاتهامات الزائفة الظالمة ، وفى النهاية يستيقظ ليجد حبيبته تاعقه فى غرفة العرض . ان الفيلم يحتشد بالنكات المندفعة المتفجرة (التى تمثل أحيانا خطرا

على حياة البطل) فى سياق سردى معقد ولاهت ، لكن المشهد الذى يصور شخصا حقيقيا يجد نفسه فجأة جيبسا داخل فيلم هو نوع من التمليق الذى والساخر على عملية التوليف السينمائى ذاتها ، والتى سوف يدرك السينمائى الطليعى الفرنسى وبنيه كليم عناصرها السريالية فى بدايات عام ١٩٢٥ ، عندما قارن بين فيلم « شيرلوك الصغير » ومسرحية لويجي بيرانديللو « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » (١٩٢١) ، كما ان وودى آلين سوف يقوم عام ١٩٨٥ بتوضيح قدرة هذه الحيلة السينمائية على التانير الميق فى فيلم « وردة القاهرة القرمزية » . (فى الحقيقة فان افلام كيتون كانت تنال اعجابا كبيرا من الفنانين الطليعيين فى اوروبا آنذاك ، سواء الداديين او السرياليين او العبثيين ، كما كانت افلامه معروفة ليس فقط لبرانديللو (١٨٦٧ - ١٩٣٦) ، ولكن ايضا ليوجين اونيسكو (ولد عام ١٩١٢) ، وكذلك فيديريكو جارسيا لوركا (١٨٩٩ - ١٩٣٦) ، الذى كتب مسرحية هزلية سسريالية قصيرة بعنوان « باستركيون يمشى فى نزهة » عام (١٩٣٠) . كما يقال ايضا ان صامويل بيكيت قد كتب مسرحيته « فى انتظار جودو » (١٩٥٢) تحت تاثير كيتون ، ومتصورا انه سوف يقوم ببطولتها ، وبالفعل فانه سوف يمنحه دورا رئيسيا فى السيناريو السينمائى لفيلم « فيلم » (١٩٦٥) ، الذى أخرجه الآن شتايدر ، كما يبدو ان افلام كيتون ايضا قد ألهمت كلا من لوى يونويل وسلفادور دالى فى افلامهما المشتركة « كلب اندلسى » (١٩٢٨) و « العصر الذهبى » (١٩٣٠) .

كان فيلم كيتون التالى هو فيلم « الملاح » (١٩٢٤) ، الذى أخرجه بالتعاون مع دونالد كريسيب (١٨٨٠ - ١٩٧٤) ، وهو الفيلم الذى تميز ايضا بالسرد الكوميدي المتوالى شديد البراعة ، ويلعب كيتون فى هذا الفيلم دور روللو تريدواى المليونير الكسول الذى لا يستطيع حتى حلاقة ذقنه ، كما انه مع خطيبته البلهاء يركبان باخرة يستولى عليها بعض الجواسيس ويقودونها فى البحر على غير هدئ . وفى هذا اللقاء بين هؤلاء الاطفال الأشقياء الظرفاء ، وهاتين الشخصيتين الأكثر كسلا فى كل العالم ، كما اطلق على شخصيات الفيلم فى أحد اللقاءات الصحفية ، فانه لايد أن تنبع عدة مفامرات كوميدية مرحة وصاخبة. فى محاولتهم جميعا البقاء على قيد الحياة فى عرض البحر . ربما كان كيتون - على عكس شابليز - لم يلعب نفس الشخصية مرات عديدة فى كل افلامه ، ولكن هذه الافلام تكرر نفس الموقف الدرامى الذى تجد فيه الشخصيات نفسها ، فالبطل الهش - وان كان يتحول أحيانا الى التشجاعة والتهور - يواجه كما فى فيلم « الملاح » مشكلة مستعصية ، تدخل فيها عادة

الاشياء والآلات بالاضافة الى البشر ، انه موقف درامي عيشي بكل ما تحول الكلمة من معنى ، تنبع فيه التأثيرات الكوميديية من محاولات البطل المتحمسة والعميقة في آن واحد ان يظهر عقبة لا يمكن قهرها ، لكنه يتمكن في النهاية - ولأسباب متعسفة تماما - من النجاح في هذه المحاولات ، ومع ذلك وعلى الرغم من ان جوهر افلام كيتون يبدو واحدا ، الا انه لم يكرر أبدا نفس القصة في افلامه .

أخرج كيتون فيلمه « الفرص السبع » (١٩٢٥) ، المقتبس عن المسرحية الهزلية لديفيد بيلاسكو (١٨٥٤ - ١٩٣١) ، والذي كان كاتبها ومخرجا ومنتجا للعديد من المسرحيات الميلودرامية شديدة النجاح في بداية القرن ، والذي استعار منه جريفيث بعض أساليب الاضادة والديكور . يدور فيلم « الفرص السبع » حول رجل شاب يبذل محاولات لأن يثول الميراث الكبير اليه لو استطاع الزواج خلال أربع وعشرين ساعة ، وعندما ينتشر الخبر بين الناس ، يجد كيتون نفسه مطاردا عبر تلال كاليفورنيا الجنوبية من المئات من الفتيات اللاتي تريد كل منهن أن تكون المروس المنتظرة ، وتنتهي المطاردة بواحدة من أكثر النكات المتفجرة اثارة وخطرا في افلام كيتون ، حيث يجد نفسه مضطرا الى أن يعبر أسفل أحد التلال بينما تتساقط فوقه كتل الصخور الضخمة (المصنوعة بالطبع من ورق الكرتون) ، والتي تتراوح أحجامها بين قدم واحد وثمانية أقدام ، ويصل عددها الى ١٥٠٠ قطعة من الصخور ، وهو المشهد الذي يعتمد على قدرة كيتون وموهبته في الارتجال كممثل ومخرج في آن واحد . لهذا فان نهاية فيلم « الفرص السبع » تمثل أحد أهم مشاهد كوميديا « الإسلاط ستيك » ، والتي استوحى منها ستيفن سبيلبرج المشهد الافتتاحي في فيلم « غزاة الطوفان المفقود » (١٩٨١) .

كان فيلما كيتون التاليان أقل براعة في بناء النكات البصرية ، ربما لأنه فقد أعضاء فريق كتابة السيناريو الذين اشتركوا معه منذ أيام افلامه القصيرة الأولى ، لهذا فان فيلم « اذهب في طريق الغرب » (١٩٢٥) ، والذي يحاكي في سخرية نمط أفلام « الويسترن » ، يخفق في احداث الاثر المطلوب بسبب استغراقه في النزعة الماظفية ، وانقذاه للوحدة الدرامية ، بينما كان فيلم « الساقط المفضل » (١٩٢٦) قصة عن صبي غنى أفسده الثراء ، لكنه يحاول أن يصبح بطلا في الملاكمة لكي يثير تعاطف صديقته وحبيها ، وهذا الفيلم ينتهي بمعركة وحشية شديدة الضراوة ، تذكرنا بأن كوميديا كيتون - مثل كوميديا شابلان - يمكن أن تتحول أحيانا الى المرادة والحزن ، وانقذاه أية متعة أو بهجة .

عاد كيتون عام ١٩٢٧ مرة أخرى إلى امتلاك ناصية أسلوبه السينمائي الكوميدي مع فيلم « الجنرال » ، الذي أخرجه بالتساو مع كاتب السيناريو الذي عمل معه في السابق كلايد بروكمان ، وقامت بتوزيعه شركة « الفنانون المتحدون » التي تولى جوزيف شينك رئاستها في عام ١٩٢٦ ، وعلى الرغم من أن استقبال هذا الفيلم كان فاترا في حينه ، فإن العديد من النقاد المعاصرين يعتبرونه اليوم فيلم كيتون العظيم ، حتى أن البعض يقرنه مع فيلم شابلي « جنون البحث عن الذهب » (١٩٢٥) ، باعتبارهما أعظم الملاحم الكوميدي في تاريخ السينما . يعتمد الفيلم على حادثة حقيقية وقعت خلال الحرب الأهلية الأمريكية ، قامت فيها فرقة من العملاء السريين للاتحاديين باختطاف قاطرة تنتمي إلى الجنوب ، ولقد حقق فيلم « الجنرال » تكاملا تاما بين الحدث الدرامي والكوميديا ، حيث يلعب كيتون دور جنوي جراي مهندس السكك الحديدية خلال فترة الحرب ، والذي يتهمه رفاقه دائما بالخوف والجبن ، وعندما يعلم جنوي بأن جواسيس الاتحاديين قاموا باختطاف قاطرته - والتي تدعى « الجنرال » - وفيها خطيبته ، فإنه يقرر أن يمضي وحده لتعقب الأعداء في مقر دارهم ، حيث ينجح في استعادة خطيبته ، كما يستولى على القاطرة ليقودها في سرعة مجنونة في اتجاه الجنوب ، بينما يبدو أن جيش الشمال كله قد تجسج لمطاردته ، لهذا فإنه يقوم عند نهر روك بحرق الجسر بعد أن يمهره ، ليخلق بذلك كيتون كاتبة كوميديية ضخمة ، عندما تندفع قاطرة الاتحاديين فوق الجسر المحترق ، فتتهاوى من ارتفاع ثلاثين قدما وتنفطس في النهر ، وتصنع نافورة ساخنة هائلة من الدخان والبخار . أن فيلم « الجنرال » يتفوق حتى على فيلم « كرم ضيافتنا » في جماله التصويري ، حيث تم تصويره في غابات أوريجون ، كما أن المشاهد الحربية تستخدم نوعا من الاضائة والتكوين - مثلها في ذلك مثل فيلم « مولد أمة » - لكي تحاكي اللقطات الفوتوغرافية للحرب الأهلية التي قام بتصويرها ماتيو برادي ، بل أن كيتون يحقق قدرا أكبر من الأصالة في استعادة هذه الفترة التاريخية - بالمقارنة مع كل من جريفيث أو جون هيوستن ، الذي قدم بعد ربع قرن فيلم « التساوة الحمراء للشجاعة » أو « نوط الشجاعة الأحمر » (١٩٥١) - من خلال قدرة كيتون على المحاكاة التامة للأزياء والديكورات التاريخية ، أما من ناحية الكوميديا فإن إيقاع بناء « النكات - القذيفة » في فيلم « الجنرال » لم يستطع فيلم آخر الوصول إلى دقتها . وبشكل عام ، فإن فيلم « الجنرال » يؤكد الحقيقة التي قالها عنه الكتاب الذين كتبوا سيرة حياته بأنه « كان يستطيع أن يصنع المعجزات بنفس السهولة التي يتنفس بها » . (قام وائل ديؤني بصنع فيلم من أفلام

المغامرات عن نفس الحادثة التي تناولها فيلم « الجنرال » ، تحت اسم « مطاردة القاطرة العظيمة » من إخراج فرانسيس ليون عام (١٩٥٦) كما سبق لشركة « م . ج . م » أن قدمت فيلم « يانكي من الجنوب » عام (١٩٤٨) من إخراج إدوارد سيلويك ، ومن المفارقات الساخرة أن كلا من هذين الفيلمين حققا نجاحا كبيرا ، بينما فشل فيلم « الجنرال » في شباك التذاكر ، وحقق خسارة كبيرة لكل من شينك و « الفنانون المتحدون » ، فغيبا يبدو أنه كان أكثر تعقيدا على استيعاب الجمهور المعاصر له) .

لم يستطع كيتون أن يصنع الا فيلمين مستقلين تالين - قامت بتوزيعهما شركة « الفنانون المتحدون » وحققا لها خسارة مالية - قبل أن يتول استوديو كيتون الى اتحاد شركات « م . ج . م » . كان أول هذين الفيلمين هو « الكلية » الذي اشترك كيتون في إخراجة مع جيمس هورن (١٨٨٠ - ١٩٤٢) ، ويقوم فيه بدور طالب بالكلية تستغرقه قراءة الكتب ، لكنه يحاول أن يثير اهتمام أكثر الفتيات شهرة في الكلية ، بمحاولاته الدائمة لاثبات براعته الرياضية التي لا يمتلكها بالطبع ، ويتسم الفيلم من ناحية البناء والتصوير بالزرعة التقليدية (ربما بسبب تدخل المدير الجديد للاستوديو) ، لكن الفيلم يظل مليئا باللكات الساخرة المتلاحقة على طريقة افلام كيتون القصيرة . أما الفيلم الثاني فقد كان « القارب البخاري بيل الصغير » (١٩٢٨) ، الذي كان آخر افلام كيتون التي أنتجها بنفسه ، كما كان واحدا من أجمل أفلامه ، حيث تعتمد الحكمة على عقدة كيتون التقليدية ، حيث نرى شابا خجولا رقيقا يمود من دراسته في الكلية الى حيث يسكن أبوه في عوامة كئيبة على نهر المسيسيبي ، ليقع في حب ابنة أحد خصوم أبيه ، مما يؤدي الى أحداث القوض والاضطراب بين العائلتين ، وينتهي الفيلم باعصار ضخ يهب على المدينة ، وهو المشهد الذي يحتوي على أكثر أنواع التمثيل الخطرة تأثيرا ، ففي قلب العاصفة تنهاوى واجهة المنزل فوق البطل ، لكنه ينجو لأنه كان يقف بالصدف في الموقع الذي وقعت فيه النافذة المفتوحة التي مر اطارها بجوار رأسه وجسده على بعد بوصات قليلة ، ولقد قال كيتون عن هذا المشهد لأحد الصحفيين : « انه مشهد لا يمكنك أن تأخذ له الا لقطة واحدة ... فانك لا تفعل مثل هذه الأشياء مرتين » . لذلك فان « القارب البخاري بيل الصغير » الذي اشترك في إخراجة تشارلز وايزنو (١٨٨٧ - ١٩٦١) هو واحد من أكثر افلام كيتون التي تتميز بالتقنيات شديدة البراعة ، وحركة الكاميرا المنسابة ، وتكوين

الكادرات الملهل باستخدام عمق الصورة ، علاوة على التوليف المتقن
تشهد الاعصار . ومع ذلك ، ومرة أخرى فإن الفيلم فشل جماهيريا وخسر
الكثير من الأموال .

قام كيتون عام ١٩٢٨ بالموافقة على أن تستوعب شركة « م . ج . م »
شركته الخاصة بعد أن حصل على وعد من نيكولاس شينك - الرئيس
المعين الجديد لاتحاد شركات « ليو » وشقيق جوزيف شينك - بأن يسمح
له بالاستمرار في اتباع طريقته المستقلة في انتاج افلامه ، لكن لم يكن
هناك الا القليل من الأمل في أن هذا الوعد سوف يتحقق داخل نظام
أكبر الاستوديوهات في العالم ، والذي يشبه نظام المصانع التي تعتمد
على خط التجميع الآلي ، لذلك فإن كيتون سرعان ما وجد فريق المخرجين
والكتاب والفنيين الذين يصلون مصه وقد تفرقوا للعمل في مشروعات
أخرى لشركة « م . ج . م » ، بل أن كيتون نفسه اضطر للتمثيل في فيلم
يدور حول مصور جرائد سينمائية يصل لدى « مؤسسة هيرست »
ويتسم بالوقوع في المشاكل ، لكنه يحاول أن يفوز بقلب إحدى موظفات
الشركة (لقد كان هيرست يملك نصيبا كبيرا من أسهم « شركة م . ج . م » ،
لذلك فإن الشركة كانت تعتمد على الصحف التي كان يمتلكها لكتابة
مقالات نقدية تشيد بالفيلم) ، وكانت نتيجة هذه التجربة هي فيلم
« المصور » (١٩٢٨) الذي كان آخر أفلام كيتون العظيمة ، واشترك في
إخراجه مع أدوارد سيبويك ، وهو الفيلم الذي وصفه البعض بأنه
« جريدة سينمائية أخرجهما باستر كيتون عن باستر كيتون وهو يعزج
جريدة سينمائية » ، فمن عدة وجوه يبدو فيلم « المصور » مثل
« شيرلوك الصغير » فيلما يدور حول تأمل الذات ، كما أنه يجمع بين
لقطات تسجيلية لأحداث حقيقية مع لقطات درامية تم إعدادها وتصويرها ،
ليتكامل هذان النوعان من اللقطات تكاملا كاملا ، مثل ذلك المشهد الذي
نرى فيه كيتون ومحبوبته في استعراض « شرائط التيكز » وهما
يقفان تحت وأبل من القطع الورقية الصغيرة المتناثرة ، ثم ترجع الكاميرا
إلى الخلف لكي تكشف عن تشارلز ليندبرج الطيار العالمي الشهير ، الذي
قام بأول رحلة عبر الأطلنطي قبل ذلك بعام ، والذي نراه على الشاشة
وكانه يجلس في سيارة إلى الخلف من البطلين .

كان آخر أفلام كيتون الصامتة « نواج الكراهية » (من إخراج
أدوارد سيبويك عام ١٩٢٩) ، وهو الفيلم الذي حقق نجاحا تجاريا
كبيرا على الرغم من عرضه في ذروة الوله الجماهيري بالفيلم الناطق ،
فالفيلم يحتوي على العديد من النكات والمواقف الكوميديّة المصنوعة

جيدا ، والتي تنمو من الموقف الذى يتزوج فيه الكوا (الكوجي) الفقير من ممثلة جميلة ، لكن الفيلم لم يحقق النجاح الذى حققه الفيلم السابق ، كما انه أظهر بعض العلامات على تدخل المسؤولين التنفيذيين فى شركة م.ج.م « فى عمل كيتون .

ليس هناك من شك فى أن موهبة كيتون كان يمكن أن تستمر وربما تزدهر أيضا بعد تحول السينما الى الأفلام الناطقة ، لكن لويس ماير نائب الرئيس والمدير العام « لشركة م.ج.م » قام بفصله عام ١٩٣٣ من الاستوديو ، بعد أن ظهر فى سبعة أفلام ناطقة تتميز بفقدانها لروح الدعابة والكوميديا ، ولقد كان كيتون يصر دائما على أن فصله تم بسبب اهانتته الشخصية لماير ، ولكن الموقف كان أكثر تعقيدا من ذلك طبقا لما يرويه أحدث المؤرخين لحياة كيتون ، وهو توم داوديس ، فالدلائل تشير الى أن أفلام كيتون الناطقة مثل « جنود المشاة » (أخرجه ادوارد سيدريك عام ١٩٣٠) ، و « ارسفة نيويورك » (أخرجه جول وايت عام ١٩٣١) ، و « السباك الماطفى » (أخرجه ادوارد سيدريك عام ١٩٣٢) و « إيه ! مافيش بيرة ؟ » (أخرجه ادوارد سيدريك ١٩٣٣) ، كانت سيئة من الناحية الفنية ، الا انها كانت ناجحة تماما فى شباك التذاكر ، لذلك فان أحدا فى « شركة م.ج.م » بدأ من حينها وحتى تولي بيرج ومرورا بماير لم يكن يريد أن يفصل كيتون ، ولكن كيتون نفسه لم يستطع أن يتكيف داخل الاطار المحدد لنظام الاستوديو . لهذا فان تماسكته تحولت الى الافراط فى الشراب ، مما أدى من خلال سلوكه المصعب وتغيبه لفترات طويلة عن التصوير الى ضياع تكاليف باحظة نتيجة للإبطاء فى سرعة الانتاج . لهذا فقد قرر ماير فى النهاية أن يفصله فى ٢ فبراير عام ١٩٣٣ ، ليس أساسا لأسباب شخصية . (على الرغم من أنه كان يكره كيتون كما كان يكره كل الفنانين) ، وانما لأسباب تتعلق بسياسة الشركة . (لقد عاودت « شركة م.ج.م » بعد عام ١٩٣٧ توظيف كيتون من حين لآخر ليكتب بعض النكات - دون أن يرد اسمه فى العناوين - لأفلام « ويد سكيلتون » و « أخوان ماركس » ، مقابل ٢٠٠ الى ٣٠٠ دولار أسبوعيا ، كما أنه عمل كمستشار فنى فى شركة « باراماونت » حيث اشترك فى صنع سلسلة « بابويك » المصقولة ، لكنها كانت تفتقد خفة الطلسل) .

فى تلك الفترة كانت حياة كيتون الشخصية قد بدأت فى التدهاى ، على الرغم من أنه عمل فى أدوار صغيرة فى العديد من الأفلام الناطقة . من أهمها فيلم « سانسيت بوليفسار » (١٩٥٠ لبيسلى وايلند)

و « أعضاء المسرح » (١٩٥٢) لشابلن) ، كما ظهر في بعض العروض التليفزيونية ، لكن حياته الفنية كمخرج انتهت عمليا في عام ١٩٢٠ ، ويبدو واضحا لنا اليوم أن أعظم اثنين من ممثلي السينما الكوميديّة الصامتة كانا شابلن و كيتون ، لكن كيتون كان أكثر تلوفا في الاخراج . لقد كان مثل شابلن يمتلك هوية كبيرة في الامساك بالايقاع ، لكنه كان يمتلك احساسا أكثر قوة بالبناء السردى الروائى والميزانسين ، و أفلام كيتون جميلة من ناحية الشكل والأسلوب ، بينما تفتقد أفلام شابلن هذا الجمال ، ويكفى أن تقارن بين ملحمة شابلن العظيمة « جنون البحث عن الذهب » (١٩٢٥) مع أى من أفلام كيتون الروائية بعد « المصور الثلاثة » (١٩٢٣) من الناحية البصرية الخالصة لكي نكتشف الفرق بين أسلوبيهما ، بالإضافة الى ذلك فإن كيتون كان يتمتع بصقرية تقنية غير عادية في تحويله للمواقف الكوميديّة من خلال الجهد الكبير - الى عناصر سينمائية تهتم بالاضافة وزاوية التصوير وحركة الممثلين في عمق الكادر ، وقدر كبير من الشجاعة في أداء المشاهد التي تتميز بالخطورة ، (فلم ياجأ كيتون أبدا الى استخدام « الدوبليز » في أفلامه لأداء هذا النوع من المشاهد على الرغم من أنه استعان ببطل أوليمبي كى يؤدى له مشاهد السباق العشارى في فيلمه « الكلبة ») ، ولكن كيتون كان مثل شابلن مثلا عظيما ، فقد كان « وجهه التجري العظيم » قادرا على الإيحاء بطيف هائل من المواقف ، كما لم يكن هناك ما يعجز عن التعبير عنه بجسده ، ومثل شابلن أيضا كان كيتون يعرف أن الكوميديا العظيمة موجودة دائما على حافة التراجيديا ، لكن النزعة المفرقة في الماظفة لا تلعب دورا مهما في أفلام كيتون ، على النحو الذي تلعبه في أفلام شابلن . لقد كانت الكوميديا عند هذين الفنانين العظيمين مزيجا غريبا من المنطق والخيال يبدو فيه المستحيل واقعا ، لكن كيتون وحده هو الذى أدرك أن عملية صناعة الأفلام نفسها يمكن أن تصبح قريبة من عالم الاحلام السريالى .

هارولد لويد وآخرون

يمتاز هارولد لويد (١٨٩٣ - ١٩٧١) واحدا من مجموعة الفنانين المبدعين الذين أسسوا قواعد الكوميديا السينمائية الصامتة وبناءها . بدأ لويد حياته الفنية بالعمل في أدوار صغيرة لشركة أفلام « يونيفرسال » ، حتى قابل هال دوش الكبير (ولد عام ١٨٩٢) ، الذى سوف يصبح فيما بعد المنافس الأساسى لهارولد لويد في انتساج الأفلام الكوميديّة

القصيرة خلال العشرينيات . كان اللقاء بينهما في عام ١٩١٤ ، عندما كان روش قد أسس لتوه شركته الانتاجية الخاصة بعد أن آل اليه ميراث يبلغ ثلاثة آلاف دولار ، ليقوم باستئجار لويد كممثل كوميدى مقابل ثلاثة دولارات كل أسبوع ، وبين عامي ١٩١٥ و ١٩١٧ قام لويد بتجسيد بعض ادوار الصالحين الذين كانوا يشبهون الى حد كبير صملوك شابلي ، ولكنه اكتشف للمرة الأولى شخصيته الفنية الخاصة في عام ١٩١٧ مع فيلمه ذى البكرتين « فوق السياج » وكانت هذه الشخصية الفنية تجسد الشاب اللطيف المهذب ذا النظارات ، الذى يجعلك تشعر بأنه احد جيرانك ، ولقد قام لويد خلال العقد الثانى بتطوير هذه الشخصية لتصبح هى النموذج المجسد للرجل الأمريكى العادى ، ومثل كل الرجال الأمريكين كان « هارولد » - الشخصية الفنية التى تظهر على الشاشة - طويحا للضحك ، حتى أنه قد يصيح علوانيا أحيانا عندما يدخل فى المنافسة مع الآخرين ، لكنه تحت السطح يتمتع بقدر كبير من اللطافة والبراعة .

وعندما بدأ فى صنع أفلام روائية طويلة خلال العشرينيات تخصص لويد فى « كوميديا الرعب » ، التى تمثل تنوعا على طريقة كيستون فى تصوير الأحداث شديدة الخطورة التى يقع فيها البطل فى مواقف مؤذية ، بل ربما ذهب البطل بوجهه ليضع نفسه فى براثن هذا الخطر الثقيل ، وهو ما يجعل الجمهور يتفجر بالضحك من سذاجة البطل . كان أشهر أفلام لويد من هذا النوع هو « قاتل الأمان » (أخرجه فريد نيوماير وسام تيلور عام ١٩٢٣) ، الذى نرى فيه البطل وهو يتسلق واجهة عمارة تبلغ اثنى عشر طابقا فى ارتفاعها ، دون استخدام أية أدوات للأمان ، حتى ينتهى متراجعا فى اهل المبنى بينما تبلى فى الأسفل حركة المرور المتداخلة وقد تعاقب البطل بمقابو ساعة كبيرة . ومن الأفلام المهمة الأخرى « أين البطة » (إخراج نيوماير عام ١٩٢٢) ، و « دكتور جاك » (نيوماير فى ١٩٢٢) ، و « البنت المكسوفة » (من إخراج نيوماير وتيلور فى عام ١٩٢٤) ، و « المبتدئ » (من إخراج نيوماير وتيلور فى عام ١٩٢٥) . وبحلول منتصف العشرينيات . كان لويد قد أصبح نجما جماهيريا فى شباك التذاكر الأمريكى ، بالمقارنة حتى مع شابلي وكيتون ، ولكنه مثل معظم فناني الكوميديا السينمائية الصامتة لم يستطع أن يحافظ على ذلك الطابع الحيوى المرح بمسد حلول عصر الصوت ، على الرغم من محاولته أن يصنع أربعة أفلام ناطقة (أحدا هو فيلم « خطيئة هارولد ديدلبوك » الذى أخرجه بريستون ستيرجس فى عام ١٩٢٧) ، قبل أن يتقاعد تماما فى عام ١٩٥٢ . لم تتمتع عبقرية

لويد الكوميدي بالعمق الثقافي الذي تميز به كيتون ، ولا بالعمق العاطفي كما هو الحال عند شابلن . لكن الألعاب البهلوانية الكوميدي المرحبة والمصاحبة التي كان لويد يقدمها ليس لها نظير . كما أن الكوميديا الخاصة ، والتي تتميز بالاحساس النقي جعلت جيلا كاملا من الأمريكيين يشعرون بأنه ليس في الامكان ابداع مما كان ، أو أنهم راغبون تماما عن انفسهم (على الرغم من أن تلك الفترة ذاتها كانت هي سنوات الكساد والازمة الطاحنة التي عانى منها قطاع كبير من الأمريكيين) .

ومن بين الممثلين المشهورين الذين عملوا أيضا لدى هال روش يأتي ستان لاوريل (١٨٩٠ - ١٩٦٥) وأوليفر هاردي (١٨٩٢ - ١٩٥٧) . كان لاوريل رجلا انجليزيا أتى للمرة الأولى الى أمريكا في نفس فرقة الفودفيل التي حضر معها شابلن ، وأصبح نجما كوميديا صغيرا في افلام العديد من الاستوديوهات خلال العقد الثاني من القرن . أما هاردي فقد كان مواطنا أمريكيا من ولاية جورجيا ، يكسب عيشه من العمل في

الفناء وتمثيل النمر القصيرة ، حتى وقع عقدا طويلا للأجل للتمثيل لدى شركة روش في عام ١٩٢٦ ، وقد تم التعاقد مع لاوريل بعد ذلك بفترة قصيرة ، ليظهر الاثنان معا في عام ١٩٢٧ في فيلم ذي بكرتين يدهي « قلبيس البطلون لفيليب » (كلايد بروكمان في عام ١٩٢٧) ، وهو الفيلم الذي استهلا به حياتهما الفنية الكوميدي المشتركة ، التي استمرت للخمسة والعشرين عاما التالية ، ولقد صنع لاوريل وهاردي بين عامي ١٩٧٢ و ١٩٢٩ سبعة وعشرين فيلما قصيرا لشركة روش ، من بينها بعض الافلام الكلاسيكية الصغيرة مثل « عندك الجرة انك تزهر ؟ » (ادجار كينلي ١٩٢٨) ، و « اثنان مراكبي » (جيمس باروت ١٩٢٨) ، و « الحربة » (كيو ماكاري ١٩٢٩) ، و « غلط ثاني » (ليو ماكاري ١٩٢٩) ، و « شغل كبير » (جيمس هورن ١٩٢٩) ، و « رجال الحرب » (لويس فوستر ١٩٢٩) ، و « خطافين اللحمة » (لويس فوستر ١٩٢٩) ، و « السجن » (جيمس باروت ١٩٢٩) ، وبهذه الافلام أصبح لاوريل وهاردي أول فريق كوميدى مهم في تاريخ السينما .

ولأن لاوريل وهاردي كانت لهما خبرة سابقة في عالم المسرح ، فإن انتقالهما الى الافلام الناطقة كان أكثر سهولة ، حتى انهما اصبحا الأكثر شهرة خلال الثلاثينيات مع افلام ناطقة ذات بكرتين ، مثل : « الخنزير المتوحش » (باروت ١٩٣٠) ، و « نجبة ثانية » (باروت ١٩٣٠) ، و « البوشة المضحكة » (هورن ١٩٣١) ، و « الأصحاب » (باروت ١٩٣١) ،

و « صنوق الموسيقى » (بادوت ١٩٢٢) ، و « انصراف » (ريموند ماكاري ١٩٢٢) ، و « ناش مشغولة » (لويد فريتش ١٩٢٣) .

كما استطاع الثنائي لاوريل وهاردي الاستمرار في الانتقال المحترم من الأفلام القصيرة الى الأفلام الطويلة مع أفلام مثل « سامحنا » (بادوت ١٩٣١) ، و « لم متاعبك » (جورج مارشال وريموند ماكاري ١٩٣٢) ، و « أبناء الصحراء » (وليام سيمر ١٩٣٣) ، و « الأطفال في أرض الدمى » (جيمس ماينز وتشارلز وجرز ١٩٢٤) ، و « علاقاتنا » (هاردي لاشمان ١٩٣٦) ، و « الطريق الى الغرب » (هورن ١٩٣٧) ، و « أصحاب الأدمغة المقفولة » (جون بلايستون ١٩٣٨) ، و « مغفل في أكسفورد » (ألفريد جولدينج ١٩٤٠) ، وعلى الرغم من أنها كانا يملكان أحيانا مع مخرجين مهيمن مثل جورج ستيفنس و ليو ماكاري ، فان لاوريل كان هو العقل المفكر لهذا الثنائي ، فقد كتب العديد من سيناريوهات أفلامهما ، كما أنتج بعض تلك الأفلام المهمة خلال الثلاثينيات ، ولقد انتهت الحياة الفنية للثنائي بعد عام ١٩٤٠ عندما توقفا عن العمل لدى شركة روش ودخلا تحت نظام الاستوديو الضخم الصارم ، فمند عملهما لدى شركة « فوكس » وشركة « م . ج . م » كانا عاجزين عن القيام بتشكيل مادة موضوعهما ، لذلك فان أفلامهما الروائية الطويلة التي قدامها بعد عام ١٩٤٠ كانت محاولات ضعيفة لاستعادة روح الدعابة التي اتسمت بها أفلامهما أيام ذروتها الفنية .

ومثل كوميديا هارولد لويد ، فان كوميديا لاوريل وهاردي كانت تتبع التقاليد الخاصة بطريقة كيستون ، والتي تتميز بالصف البصري ، وتنتهي عادة بشكل ما من أشكال التكميم الفوضوي ، وعلى العكس من أفلام سينيت القصيرة التي كانت تميل الى الارتجالية في البناء ، فان أفلام لاوريل وهاردي كانت تتمتع دائما بنوع من المنطق البنائي الذي يسمح بأن يتحول حدث قافه وعابر ، الى مجموعة من الأحداث التي تنمو بسرعة ، حتى ينتهي الامر بقوضى شاملة . أما بالنسبة للشخصيتين الفيتيتين لهما ، فقد كانتا تنويهما على شخصية الطفل الذي يبدو في حجم البالغين ، والذي نرى في عدوانيته وروح انتقامه في بعض الأحيان صورة من عالم الطبقة المتوسطة حوله ، كما أن التناقض بين حجم لاوريل الهزيل وحجم هاردي البدين ، كما نراه على الشاشة ، يمثل أحد عناصر خلق الكوميديا عندهما ، فقد كان لاوريل يجسد العبيط الضعيف كثير الشكوى الذي لا يستطيع أن يضبط نفسه ويتحكم في أفعاله ، بينما هاردي يشعر بأن ضخامة جسده تعطيه الحق - رغم حقته وقلة براعته - في أن يبدو

شخصا مهما وحكيما وعاقلا ، وفي صورتين معا نجد تجسيدا لغيباء البرجوازية .

هناك أيضا ممثلان كوميديان يستحقان الذكر هنا ، على الرغم من أنهما أيضا مثل لاوريل وهاردي أقل أهمية بالمقارنة مع شابلين وكيتون ولويد . كان الأول هو **هارى لانجنون** (١٨٨٤ - ١٩٤٤) ، الذى أتى للعمل لدى ماك سينيت قادما من عالم الفودفيل فى عام ١٩٢٤ ، وفى العديد من الأفلام القصيرة فى استوديوهات كيستون بين عامى ١٩٢٤ و ١٩٢٦ . استطاع لانجنون أن يطور شخصية **الرجل فى منتصف العمر** الذى أتوجه **الطفول البرى** ، الذى تذكرنا سذاجته العاطفية بالشخصية الفنية لدى شابلين ، لكن دون ذلك الإحساس القوي **بالكبرياء فى أعماق صعلوك شابلين** ، وقد استطاع لانجنون أن يحقق فترة قصيرة من النجومية ، من خلال سلسلة من ثلاثة أفلام روائية ناجحة جماهيريا بين عامى ١٩٢٦ و ١٩٢٨ ، وهى « **ترامب** ، **ترامب** ، **ترامب** » (هارى ادواردز ١٩٢٦) ، و « **الرجل القوي** » (فرانك كابر ١٩٢٦) ، و « **السر اويل الطويلة** » (فرانك كابر ١٩٢٧) . ولأن فرانك كابر هو الذى كتب الفيلم الأول وأخرج الفيلمين الآخرين ، فإن من المعتقد أن الفضل يرجع له فى نجاح شخصية لانجنون الفنية ، التى تتميز بالنزوات وغرابة الأطوار ، لكن لانجنون أيضا كان **فنانا ايمائيا صامتا** بارعا ، كما كان هناك شيء ساهر فى غيائه الطفولى ، الذى ينتمى تماما الى الشخصية التى صنعها لأول مرة أيام عمله فى استوديوهات كيستون ، ومع ذلك فإن الأفلام التى أخرجها لانجنون نفسه مثل « **الثلاثة يبقوا زحمة** » (١٩٢٧) ، و « **المطاردة** » (١٩٢٨) ، و « **متاعب القلب** » (١٩٢٨) لم تكن أفلاما ناجحة مثل أفلام كابر ، لذلك فإن نجوميته لم تستطع الاستمرار بحلول عصر الصوت ، على الرغم من أنه استمر فى العمل كممثل لبعض أدوار أنماط الشخصيات حتى وفاته .

بدوره أيضا بدأ روسكو أرباكيل (١٨٨١ - ١٩٣٣) حياته الفنية بالعمل لدى كيستون ، حيث اشتهر باسم « **فاتى** » بسبب وزنه الضخم الذى يصل الى ٢٧٠ رطلا . عمل أرباكيل بنجاح مع شابلين من ١٩١٤ الى ١٩١٦ ، وأصبح هو النجم لدى سينيت بعد رحيل شابلين الى « **ايساناي** » ، وكانت جاذبية أرباكيل الكوميديّة تعتمد فى الأغلب على بدائنته وطفوليته ، وحديث فطري تجاه الأحداث العنيفة والمربكة على طريقة سينيت ، لكن شهرته كانت تأتى دائما فى الدرجة الثانية بالنسبة لشابلين ، ولقد قام جوزيف شينك فى عام ١٩١٧ بتأسيس

و شركة الفيلم الكوميدي « لانتاج أفلام خاصصة بارباكيل ، حيث أعطى أرباكيل الفرصة الأولى لصديقه باستر كيتون للظهور في الأفلام كممثل مساعد له ، ولقد استمر كيتون في أداء دور السنيذ ، لكنه بحلول عام ١٩١٩ كان قد استطاع إثبات موهبته الكوميدي الخاصة ، في الوقت الذي ظل فيه أرباكيل يتمتع بالشهرة ، حتى انه صنع ثمانية أفلام طويلة ناجحة لشركة « باراماونت » بين ١٩١٩ و ١٩٢١ ، وبعدها انتهت حياته الفنية بفضيحة مدمرة اهتزت لها أرجاء صناعة السينما وغيرت مجرى تاريخ هوليوود .

فضائح هوليوود وانشاء « اتحاد المنتجين والموزعين في امريكا » (قوانين الرقابة)

منذ الأيام الأولى لدور العرض الصغيرة (النيكيل أوديون) . وف الأخلاقون والإصلاحيون ضد الطبيعة المفسدة للأفلام وتأثيرها على الشباب الأمريكي ، وهو ما يشبه الى حد كبير تلك الجماعات المهتمة بآثر التلفزيون في وقتنا الحاضر . وهكذا تشكلت جماعات قوية الضغط (تعمل عادة من خلال المؤسسات الدينية) التي تهدف الى حماية الجمهور الأمريكي من عرض مواد ضارة أخلاقيا على الشاشة . وعلى الرغم من اختلاف الدوافع ، فان العاصفة القوية والمنظمة من الاحتجاج التي واجهت فيلم « موله امة » (١٩١٥) ، وتسببت في إيقاف عرضه في اثنتى عشرة ولاية ، هذه العاصفة تمثل نموذجا واضحا للقوة والتأثير اللذين تتمتع بهما جماعات الضغط تلك (وبالمثل فان رد فعل جريفيث على هذا الاحتجاج ، والذي تمثل في غضبه المجسد في فيلمه « التعصب » الذي حاول فيه أن يدافع به عن نفسه ، يمثل بدوره نموذجا جيدا للطريقة التي كان يستجيب بها السينمائيون الأمريكيون لجماعات الضغط) . لقد كان واضحا تماما أن صناعة السينما الأمريكية باتت مهددة بقيود رقابية من خارجها منذ بدايتها الأولى ، لذلك فان من الصحيح أيضا أن موقف هوليوود تجاه المتفرجين كان متساهلا بالبارانويا التي تزج الاحساس بالعظمة والاضطهاد في وقت واحد ، خاصة عندما نضع في اعتبارنا أن الاغلب الأعم من المتفرجين كانوا مسيحيين ، بينما كان أباطرة هوليوود من المهاجرين اليهود ، لكن ما عمق وزاد من هذا التوتر كان يتمثل في أسباب عديدة مثل الحرب العالمية الأولى ، وصندوق قانون منع تداول الخمور ، وازدياد معدلات ارتياد الطبقة المتوسطة لدور عرض الأفلام ، لهذا فان المضمون في الأفلام الأمريكية في فترة ما بعد الحرب أصبح أكثر تعقيدا وأقل احتشاما ، وهو ما يمسك « الأخلاقيات الجديدة » في عصر الجاز ،

والتي كانت مزيجاً من المادية والسخرية المتشائمة والحرية الجنسية .
 لقد أصبحت التقاليد المفرطة في العاطفية التي اتسمت بها ميلودرامات
 جريفيث ، تقاليد عتيقة الطراز بالنسبة لأغلب المتفرجين ، وذلك لأن
 الأفلام تحولت فجأة لتصوير - وربما تجميل - العلاقات الجنسية غير
 المشروعة ، والطلاق وشرب الخمر وتعاطي المخدرات ، في نفس الوقت
 التي كانت فيه الاسطورة البابلية لهوليوود تولد من خلال الأفلام المبهرة
 ذات الانتاج الضخم ، واجبور النجوم المرتفعة التي تضخمت في سرعة
 متزايدة عند نهاية العقد الثاني من القرن ، كما انتشرت على صفحات
 الجرائد الشعبية التي تعتمد على الفضائح صور وحكايات عن بارونات
 عوئود والحللات المأجنة ، والتهتك الجنسي والطلاق المتعدد ،
 وهي الحكايات التي ما تزال تثير اهتمام القراء منذ تلك الأيام حتى اليوم .
 لقد بدأ النجوم حياتهم كاشخاص مرموقين تعبد لهم الجماهير التي كانت
 مفتونة بهم في نوع من الولاء لكل ما هو أمريكي ، والذي أصبح مجسداً
 في انصاف الآلهة الذين يستلقون مستمتعين بنفء الشمس وسط حدائق
 بيفرلي هيلز . ولكن شيئاً فشيئاً أصبح معروفاً للجميع أن هؤلاء النجوم
 ليسوا إلا بشرًا عاذيين قبل كل شيء ، وإن للبعض منهم فضائهم الخاصة .
 لهذا حاول المنتجون في البداية البحث عن طريقة للمتعة على حياة النجوم
 الخاصة ، بسبب الخوف من قسوة رد الفعل تجاه اللا أخلاقية التي تتسم
 بها حياتهم ، والتي كانت تتضمن في كثير من الأحيان الإفراط في المخدرات
 والكحول والجنس .

ولقد تحققت تلك المخاوف بالفعل بقدر كبير من الحدة في سبتمبر
 عام ١٩٢١ ، عندما وجد « فاتي » أرباكيل نفسه متهمًا باغتصاب وقتل
 مهتلة صغيرة . تدعى فيرجينيا راب ، في أعقاب حفل بمناسبة عيد العمال ،
 أفرط فيه أرباكيل في الشرب في جناحه بأحد فنادق سان فرانسيسكو ،
 ولقد أعييت القضية ثلاث مرات لاتهام أرباكيل بالقتل غير المتعمد ، لكنه
 نال البراءة في النهاية بسبب عدم كفاية الأدلة في عام ١٩٢٣ . لقد
 كانت الأنسة فيرجينيا راب تعاني من مرض التهاب الغشاء البريتوني ،
 وفيما يبدو فإنها ماتت بعد انفجار مثانتها الممتلئة بالكحول ، لكن مزاعم
 عديدة انتشرت على صفحات الجرائد تتهم أرباكيل باغتصابها مستخدماً
 زجاجة شيبانيا ، وأنها ماتت تحت ثقل وزنه الضخم . لقد قامت جرائد
 الفضائح في جميع أنحاء أمريكا بتصويره على أنه وحش مصاب بالانحراف
 الجنسي ، لهذا فإن احتجاجات الجماهير أصبحت أكثر عنفاً خلال تلك
 الفترة ، إلى الدرجة التي اضطر فيها المنتجون لسحب أفلامهم من دور
 العرض . وفي محاولة لتهدئة أصحاب النزعات الأخلاقية ، قامت شركة

« باراماونت » بفصل أرباكيل ، الذي أصبح مبتوعا تماما من العمل في السينما مرة أخرى ، حتى بعد تبرة مساحته أمام القضاء ، لكن حماقات « فاتي » لم تكن الشيء الوحيد الذي واجه هوليوود خلال تلك الفترة ، فخلال محاكمته الثانية في فبراير ١٩٢٢ تم العثور على جثة وليام ديزموند نيلور (١٨٧٧ - ١٩٢٢) مقتولا في إحدى شقق بيغرلي جيلز ، وكان في تلك الفترة يحتل منصب المدير العام « لشركة الفنانين المشهورين ولاسكي » ، بالإضافة الى كونه رئيسا لنقابة المخرجين السينمائيين ، وفيما يبدو انه كان على علاقة جنسية بالمثلة ماري مايلز مينتر (١٩٠٢ - ١٩٨٣) ، ومع المثلة الكوميديّة مابل نورماند (١٨٩٤ - ١٩٣٠) النجمة المشهورة لدى استوديوهات كيستون ، والتي كانت آخر من رآه حيا . ولأن صحف الفضائح تبحث عن المزيد من الاثارة ، فانها خلقت قصة تجعل المراتين متورطتين في الجريمة ، على الرغم من انهما كانتا في الأغلب بريئتين ، وهو ما أدى الى نهاية حياتهما الفنية . وفي خلال عام واحد مات والاس ريد (١٨٩١ - ١٩٢٣) بسبب الانراط في المخدرات ، والذي اتضح فيما بعد انه كان مدمنا عليها منذ وقت طويل ، على الرغم من انه كان ممثلا وسيما يراه المتفرجون تجسيدا للرجل الأمريكي ذي الحياة الهادئة والتنظيفة .

كانت هذه الفضائح الثلاث الكبرى - بالإضافة الى العديد من الفضائح الصغيرة ، التي كشفت عنها صحف الاثارة - وراء خلق عاصفة من الاحتجاج الجماهيري ضد فجور هوليوود الذي لم يسبق له مثيل في الفترة القصيرة من حياة صناعة السينما . ولقد انتشرت في اعمدة الصحف والمجلات المحترمة مقالات الشجب والتعذير ، كما أصدر رجال الدين في جميع أنحاء امريكا قرارا بمنع رعاياهم من الذهاب الى مشاهدة الأفلام . كما طالبت الجمعيات النسائية وجماعات الإصلاح بمقاطعة جماهيرية للسينما . وبحلول بدايات عام ١٩٢٢ ، بدأت ست وثلاثون ولاية ، بالإضافة الى الحكومة الفيدرالية ، في سن تشريع لقانون الرقابة . (كانت المحكمة العليا قد أصدرت حكما في قضية « ميوتوال ضد ولاية أوهايو » عام ١٩١٥ ، بأن الأفلام يجب اعتبارها مثل عروض السيرك وكل عروض الفرجة الأخرى . لهذا كانت تقع تحت طائلة الرقابة ، ولا ينطبق عليهما التعديل الأول في الدستور - الذي يبيع حرية التعبير - حتى أصدرت المحكمة حكما جديدا في قضية فيلم « المسجزة » (عام ١٩٥٢) - وهو ما سنتناوله في الفصل الثاني عشر) . لقد كان الخطر أكثر جدية مع التدهور السريع في الاقبال الجماهيري على دور العرض في عام ١٩٢٢ ، والذي لم يكن ناتجا في الدرجة الأولى عن هذه الفضائح ، وانما كان

يعود الى ظهور سلعين جديدين من سلع الرفاهية أمام الجمهور الأمريكي ،
وعما الراديو الذى بدأ البث التجارى فى عام ١٩٢٢ ، والسيارة العائلية
التي أصبحت متاحة بالتقسيط فى نفس الوقت تقريبا . لقد كان عام ١٩٢٢
باخصصار هو فجر عصر وسائل الاتصال الجماهيرى ، و سلع الاستهلاك
الجماهيرى فى أمريكا ، لهذا فان هوليوود - التى تعمل فى وسائل
الاتصال والسلع الاستهلاكية فى وقت واحد - وجدت نفسها فى موقف
مزعج لأن الجماهير قد بدأت فى الانصراف عنها .

كانت تلك هى الفترة التى شهدت فضيحة الاتحاد العام للعبة
البيسبول ، والذى واجه اتهام الرشوة ، وهى القضية التى انتهت
بالبراءة عن طريق اجراء تحقيق شكلى واستخدام بيانات مزورة وتعيين
قاضي فيدرالى محافظ لكى يشرف على اجراءات القضية . لهذا حاولت
هوليوود والمنتجون المرتفعون من المستقبل الفاض أن يأخذوا الدرس من
هذه القضية ، لهذا قاموا بتشكيل منظمة من افراد الصناعة أنفسهم تعرف
باسم « اتحاد منتجي وموزعي الافلام فى أمريكا » ، خلال شهر مارس عام
١٩٢٢ ، وأثارت حول هذا الأمر الكثير من الدعاية ، كما عينت **ويل هيز**
(١٨٧٩ - ١٩٥٤) كرئيس للاتحاد مقابل ١٥٠ ألف دولار كل عام . كان
عين جنيرورا ذا نزعة شديدة المحافظة، وعضوا فى جماعات ماسونية ومنظمة
الروتارى ، كما كان منتحيا الى الكنيسة البروتستانتية ، لذلك فان وجوده
على رأس هذا الاتحاد أضفى على الرقابة الذاتية التى تمارسها صناعة
السينما قدرا كبيرا من الائتاع تجاه الجماهير والحكومة على السواء .
وعكذا اصبح معروفا لدى الكافة أن « مكتب هيز » - كما أطلق عليه
« اتحاد المنتجين والموزعين » طوال الثلاثة والعشرين عاما التالية - هو
مكتب للعلاقات العامة الذى يضم ضمن نشاطاته التعامل مع جماعات
الضغط ، ولم يمارس فى البداية الا القدر القليل من الرقابة الحقيقية ،
على الرغم من أنه قدم يد المساعدة للمنتجين فى اعداد قائمة من ١١٧ نجما
منوعين من العمل فى السينما بسبب صورتهم الجماهيرية غير النظيفة ،
التي تعود الى بعض تصرفاتهم فى حياتهم الخاصة . لقد كان هناك
ما يسمى « قانون النقاء » ، الذى كان يتضمن « التواهي والمخطورات »
التي يجب أن يضعها صناع الافلام فى اعتبارهم ، ولكنه كان على أية حال
قانونا لطيفا يكتفى بالتوبيخ والتحذير على طريقة « لا تفعل ذلك وخذ
حذوك من ذلك » ، لكن المنتجين كان عليهم أن يقدموا ملخصات
لسيناريوهات الافلام الى « مكتب هيز » للحصول على الموافقة . لكن
« الرقابة » الوحيدة كانت تتألف من نوع من النصائح غير الرسمية التى
تعتمد على قاعدة « القيم التعويضية » ، والتى يلخصها المؤرخ آرثر نايت

فى ان « الرذيلة يمكن أن تنبأه بنفسها طوال ست بكرات ، مدامت الفضيلة سوف تنتصر فى البكرة السابعة » - لقد كانت المهمة الأولى أمام « مكتب هيز » خلال العشرينيات ، هى أن يدفع عن صناعة السينما خطر الرقابة الحكومية ، عن طريق تهدئة جماعات الضغط ، وإدارة الطريقة التى يتم بها تداول أخبار هوليوود ، ومنع نشر الفضائح ، وبذلك تظل صناعة السينما بعيدة عن الرقابة الحقيقية الصليقة . وخلال بدايات الثلاثينيات ، عندما ساهمت السينما الناطقة فى إنتاج هوجه جديدة وضخمة من الأفلام الأمريكية ، تصاعدت من جديد صيحات الاحتجاج ضد استخدام أصوات العنف واللغة السوقية التى كانت تستخدم فى الأفلام الناطقة الأولى ، وعندئذ أصبح « مكتب هيز » يمارس نوعا قاسيا بالفعل من الرقابة ، حتى أنه تحول إلى إصدار « قانون أو ميثاق الانتاج » شديد القسوة ، لقد كانت الرقابة إذن فى العشرينيات نوعا من « تبييض وجه » صناعة السينما أمام الأنصار المتحمسين للنزعات الأخلاقية ، كما أنها كانت غطاء لبث « الأخلاقيات الجديدة » التى كانت تسود بالفعل الحياة الأمريكية . عازوة على أنها ساعدت المنتجين فى التقليل من دور النجوم فى الصناعة ليسبحوا تابعين تماما لنظام الاستوديو . ومن الواضح اليوم أن هيز نفسه كان أحد كبار النصابين فى عمله السابق كمدير عام لشركة البريد ، لكنه كان بلا شك شخصا مؤثرا كرئيس « لاتحاد المنتجين والموزعين » ، استطاع أن يمنح هوليوود حالة من الاحترام والرزاة والاستقامة الأخلاقية ، وهى الحالة التى كانت فى أشد الاحتياج إليها فى فترة التصفت بها فيها تهمه انتشار الخطيئة . (بعد أن ظل هيز لفترة طويلة « قيصرا فى صناعة السينما » ، تلاه فى عام ١٩٤٥ أريك جونستون (١٨٩٦ - ١٩٦٢) الذى كان رئيسا للفرقة التجارية ، وذلك بعد أن تغير اسم « اتحاد المنتجين والموزعين » إلى رابطة الأفلام الأمريكية » ، ليعقبه فى عام ١٩٦٦ جاك فالنتى (ولد عام ١٩٢١) ، ليخلف « قانون الانتاج » ويحل محله نظام للتصنيف سوف ناقشه فى فصل لاحق . ولقد كان هيز وجونستون وفالنتى جميعا على علاقة وثيقة بالبيت الأبيض) .

سيسيل ب . دى ميل

كان سيسيل دى ميل (١٨٨١ - ١٩٥٩) أكثر المخرجين فى هوليوود نجاحا فى تجسيد تلك النزعة المبهرة والمراوغة فى التعبير عن « الأخلاقيات الجديدة » ، وبذلك فإنه كان النموذج الأوضح للتعبير عن القيم التى تبنتها هوليوود خلال العشرينيات ، لأنه كان يملك قدرة وبراعة هائلتين فى أن يتنبأ بنوع الجمهور ، لذلك فقد كان يعطى المشاهدين

ما يريدونه قبل أن يعلموا أنهم يريدونه . بدءاً دى ميل حياته الفنية بإخراج فيلم « الهندي الأحمر » (١٩١٤) ، الذى كان أول فيلم « ويسترن » طويل تقدمه هوليوود من خلال تركه « جيسى لاسكى » ، ولقد حقق الفيلم نجاحاً جماهيرياً وتقديراً كبيراً ، ليتبعه دى ميل بسلسلة من أفلام الـ « ويسترن الروائية » مثل « ألفريجيني » (١٩١٤) ، و « نداء الشمال » (١٩١٤) . ١٩١٥ ، ليصبح بعدها من أشهر مخرجى هوليوود على الإطلاق . كان دى ميل ممثل جريفيث قد تلقى فترة تدريبه الأولى فى مسرح ديفيد بيلاسكو ، حيث تكتسب التقاليد الميلودرامية المسرحية أهمية كبيرة ، كما أن أفلامه الأولى أظهرت أيضاً أسلوباً شديداً البراعة فى الأضواء على طريقة رامبرانت (حيث يتداخل الضوء والظل وتفاعل اللقمة والخلقية) ، علاوة على حركة الميزانين التى تتسم بالعويية . وخلال الحرب العالمية الأولى صنع دى ميل مجموعة من الأفلام الوطنية التى هزت المشاعر مثل « المرأة جوان » (١٩١٧) ، و « الأمريكى الصغير » (١٩١٧) ، و « حتى أعود إليك » (١٩١٨) ، ليتحول بعد ذلك فى محاولة ذكية لتلبية مطالب الجماهير فى فترة ما بعد الحرب إلى التعبير عن أفكار ما بعد الحرب ، خاصة ما يتعلق بالجدل الناجم حول العلاقات الجنسية غير المشروعة التى تعيش فيها الطبقات الفنية والمترفة ، لذلك قدم العديد من الأفلام التى تنتمى إلى « كوميديا السلوك » ذات الأبعاد الاجتماعية ، والتى تتوجه مباشرة إلى الجمهور الجديد للطبقة المتوسطة ، ومن بين هذه الأفلام « زوجات جديدات بدلاً من القديمات » (١٩١٨) ، « لا تغربى زوجك » (١٩١٩) ، « الذكر والأنثى » (١٩١٩) ، « لماذا تغير زوجتك » (١٩٢٠) ، « الفاكهة المحرمة » (١٩٢١) ، « علاقات أناقول » (١٩٢١) ، « جنة المييط » (١٩٢١) ، « ضلع آدم » (١٩٢٢) ، و « ليلة السبت » (١٩٢٢) . وفى جميع هذه الأفلام نجح دى ميل فى أن يجعل البانيو هو عرش الجمال الساحر ، كما صنع من عملية خلط الملابس فناً رفيعاً ، بالإضافة إلى تأكيده على أن الزواج « المماصر » ينهار تحت ضغط النزوع للبحث عن اللذة والمتعة . إن هذه الأفلام لم تجسد فقط قيم « الأخلاقيات الجديدة » ، ولكنها أيضاً أضفت عليها مشروعية ، عندما تم تصويرها على أنها الأخلاقيات المماصرة السائدة .

وعندما تأسس « مكتب هيز » استقبل دى ميل بسرور وصفة « القيم التعويضية » ، وجعلها وصفته الخاصة بدءاً من « الوصايا العشر » (١٩٢٤) ، وهو الفيلم الدينى ذو الانتعاج القوي الذى يحتشد بالجنس والعنف ، وكان الطريق لكى يكتسب دى ميل شهرة عالمية . تكلف الفيلم ما يزيد على ١٥ مليون دولار فى إنتاجه ، خاصة وأن مشاهد

الانجيل تم تصويرها بطريقة « التكنيكلر » ذات اللونين ، مما جعل الفيلم يدر ربحا هائلا بلغ الذروة في تلك الفترة ، كما أنه كان مثالا واضحا على الطريقة التي يعمل بها « مكتب ميز » في السماح بالتصوير المتحرر للخطيئة ، طالما أنها سوف تلقى العقاب في النهاية . أصبحت هذه الوصفة الناجحة للأفلام الدينية المبهرة هي العلامة المميزة لأفلام دي ميل ، وقد عاد إليها مرارا خلال حياته الفنية في أفلام مثل « ملك الملوك » (١٩٢٧) ، « علامة الصليب » (١٩٣٢) ، « ششمشون ودليلة » (١٩٤٩) ، وفي فيلمه الأخير « الوصايا العشر » (١٩٥٦) الذي كان إعادة لفيلمه السابق . هذه المرة بالألوان الطبيعية والشاشة العريضة . لكن دي ميل تفوق أيضا في الأنماط الأخرى للأفلام المبهرة ذات الانتاج الضخم ، فقدم في نمط الأفلام التاويغيسية « كليوباترا » (١٩٣٤) ، « الحروب الصليبية » (١٩٣٥) ، و « القرصان » (١٩٣٨) . وفي نمط الافلام الويسترن قدم « ساكن السهول » (١٩٣٨) ، و « اتحاد الباسيفيك » (١٩٣٩) . ومن الافلام المسيحية قدم فيلم « أعظم عرض على الأرض » (١٩٥٢) . وباستثناء فترة قصيرة حاول فيها دي ميل أن يدخل إلى عالم الانتاج المستقل بين عامي ١٩٢٥ و ١٩٢٩ ، فإن دي ميل قدم كل أعماله لشركة « باراماونت » ، حتى أصبحت أعلامه العلامة المميزة لانتاج هذه الشركة ، كما أصبح دي ميل هو النموذج المجدد لأفلام باراماونت في خلال فترة الفيلم الناطق ، وهو ما سوف نتناوله في الفصل التالي . وإن البعض القليل من أفلامه مثل « الذكر والأنثى » (١٩١٩) و « اتحاد الباسيفيك » (١٩٣٩) تعتبر من كلاسيكيات النمط الفيلمي الخاص بها ، ولكن النظرة العامة على أفلام دي ميل توضح أنه كان وجلا مستعرضا عظيما أكثر من كونه مخرجا عظيما ، كما كان تجسيدا طوال حياته الفنية لقيم هوليود في العشرينيات ، فقد كان يميل إلى الإبهاد والاستعراض والسوقية . لكنه كان يتمتع بامتلاك غريزة فطرية تجاه ازدواجية المشاعر (وهو ما قد يسميه البعض باسم النفاق) وهي الازدواجية التي تسود قيم الطبقة المتوسطة الأمريكية التي تدفع الملايين طوال خمسين عاما لكي تجلس وتشاهد عروضه المبهرة عن الجنس والمثف والجريمة رضي مرتاحة القمعر ، لأنها تعتقد أنه يمكنها في النهاية استخلاص حكمة دينية أو أخلاقية من الفيلم ، حتى لو كانت هي الحكمة الزائفة) .

اللمسة الأوربية : لوييتش وآخرون

كان هناك مخرج آخر يتفوق على دي ميل في احساسه الأكثر رقيا وتمقيدا تجاه المشاهد الغرائزية والجنسية ، وكان ذلك هو المخرج

أرنست لوبيتش الذى ينحدر من أصول ألمانية يهودية ، ركان أول من قدم الافلام التاريخية المبهرة فى ألمانيا ، فى فترة ما بعد الحرب ، بدأ عمله فى شركة « أوبا » ، والذى وصل الى هوليوود فى آخر عام ١٩٢٢ مع كاتب السيناريو هانز كراى (١٨٨٥ - ١٩٥٠) لـ اخراج فيلم « روزيتا » (١٩٢٣) الذى قامت ببطولته مارى بيكفورد . ومنذ ذلك الحين بدأ فى اخراج سلسلة من كوميديات الجنس التراقية ، التى كانت سببا فى شهرته ، بسبب روح الدعابة البصرية الرقيقة التى كان يتمتع بها . وفى افلام مثل « دائرة الزواج » (١٩٢٤) ، « ثلاث نساء » (١٩٢٤) ، « الجنة المحرمة » (١٩٢٤) ، « قبلنى مرة أخرى » (١٩٢٥) ، « مروحة اللىلى ونديم » (١٩٢٥) ، « تلك اذن هى باريس » (١٩٢٦) ، و « الأمير التلميذ » (١٩٢٧) ، كان لوبيتش رائدا فى استقلال الديكور لى يتحاشى العناوين الفرعية المكتوبة على الشاشة ، كما أنه أصبح استادا فى استخدام التلميحات الجنسية الذكية . وسرعان ما كانت هوليوود كلها تتحدث عن « لمسة لوبيتش » ، فى براعته فى استخدام التفاصيل على نحو مزمى وموح مثل نظرة عين أو إيماءة تعطى إيحاءا ومعنى متواريا ، ومثل اغلاق باب غرفة النوم تلايحاء بان هناك فعلا جنسيا يدور وراءه ، دون أن يظهر على الشاشة ما يثير الجمهور أو الرقابة ، وبشكل عام فان لوبيتش استطاع أن يضيف الرشاقة وروح الدعابة الساخرة - وتلك هى اللمسة الاوروبية - الى هوليوود خلال العشرينيات ، وهى اللمسة التى سرت كالنار فى الهشيم ليقدها المخرجون الآخرون ، كما أصبح لوبيتش أيضا واحدا من المخرجين المبدعين فى الفترة الاولى من عمر السينما الناطقة ، بأفلام مثل « استعراض الحب » (١٩٢٩) ، « هونت كارلو » (١٩٣٠) ، و « الضابط المبتسم » (١٩٣١) ، لى يصبح بحلول عام ١٩٣٥ مدير الانتاج العام لشركة « باراماونت » ، ولقد كان لوبيتش بالفعل يمثل ما قاله عنه أحد النقاد الفرنسيين المعاصرين بأنه « حصل الى الأمريكين الكوميديا الأوروبية بكل ما تتمتع به من سحر وتهتك وطيش ولهو ومتعة » .

كان هناك مخرجون أوروبيون آخرون فى هوليوود خلال العشرينيات ، أغلبهم من الألمان الذين قدموا الى صناعة السينما الأمريكية نتيجة لاتفاقية « باروفانت » فى عام ١٩٢٦ ، وبين عامي ١٩٢٦ و ١٩٢٧ شهدت هوليوود وصول العديد من مخرجي استوديوهات « أوبا » ، مثل ف . و . مورناو ، الذى قدم افلام « الشروق » (١٩٢٧) ، « أربعة شياطين » أو « من أجل الشياطين » (١٩٢٨) ، و « ظابور » (١٩٣١) ، والمخرج بول لينى الذى

قدم أفلام « القطة وعصفور الكنايا » (١٩٢٧) ، الذي كان فيلما رائدا في نمط أفلام الفموض الكوميدي ، وكذلك فيلم « التحذير الأخير » (١٩٢٩) ، والمخرج لوثر منديز بفيلمه « ليلة غامضة » (١٩٢٧) ، والمخرج لودفيج بيرجر بفيلمه « خطايا الآباء » (١٩٢٨) ، والمخرج ديمتري بوشوفيتسكي بفيلمه « تاج الأكاذيب » (١٩٢٦) ، والمخرج ميهال كيرتيز بفيلمه « سفينة نوح » (١٩٢٨) ، والمخرج الكسندر كوردا بفيلمه « الحياة الخاصة لهيلين طروادة » (١٩٢٧) . كما حضر الى هوليوود أيضا المصور السينمائي في شركة « أوبا » ذو البصمات المميزة كارل فرويند ، والممثلون إيميل جاننجر ، كونراد فايت ، فيرنر كراوس ، بولانيجري ، جريتا جاربو ، ليا دي بوتى ، وكذلك المنتج أريك بومر ، وكاتب السيناريو كارل هاير . (يوضح فيلم « الشروق » الذي أخرجه مورناو من انتاج وليم فوكس التأثير الهائل لهذه المجموعة ، فقد تمت صناعته بواسطة فنيين كانت أغلبيتهم من بين موظفي شركة « أوبا » ، وقد كتب السيناريو كارل هاير وقام بالتصوير تشارلز روش و كارل شتراوس ، بالإضافة الى الفنيين الألمان الذين صمموا الديكور ، ويتميز الفيلم بحركة الكاميرا التي تشبه راحة الباله وبعوثرات الاضائة المعتدلة ، وهى التقنيات التي تعلمها روش كاستشار في شركة « أوبا » أثناء قيام مورناو بإخراج فيلم « فاوست » (١٩٢٦) ، ولقد ترك فيلم « الشروق » تأثيرا كبيرا على تقنيات الانتاج في هوليوود ، كما فاز بجائزتي أوسكار لأفضل ممثلة وأفضل تصوير) .

علاوة على ذلك ، فقد قام المخرج المجرى بول فيجوش (١٨٩٨ - ١٩٦٣) بإخراج فيلم « اللعنة الأخيرة » (١٩٢٧) ، وكذلك فيلمه « المنعزل » (١٩٢٨) ، الذي تميز بنزعة طبيعية تجريبية - وكلاهما من انتاج « يونيفرسال » - وذلك قبل أن يعود الى أوروبا في عام ١٩٣٠ ، كما قام الفرنسي جاك فيديه (١٨٨٥ - ١٩٤٥) بإخراج بعض الأفلام الميلودرامية متوسطة القيمة لشركة « م . ج . م » مثل أفلام « القطة » (١٩٥٩) الذي كان مشهورا بفيلمه السويدي « هكسيل » (١٩٢١) ، كما حضر الى هوليوود المخرج الدنماركى بنجامين كريستنسن (١٨٧٩ - ١٩٥٩) ، الذي كان مشهورا بفيلمه السويدي « هكسيل » (١٩٢١) ، والذي تم عرضه في نسخة انجليزية ذات توليف خشن تحت عنوان « السحر عبر العصور » ، وكان مزيجا متفردا من النزعة التسجيلية التاريخية ، والنزعة الروائية ، كما أظهر خليطا من اللمسات المربعة والحسية والواقعية ، وبذلك فان هذا الفيلم كان ذا اثر كبير على السرباليين الأوربيين مثل لوى بونويل . جاء اذن كريستنسن بهذه

الشهرة لكي يصنع سلسلة من الأفلام المولودرامية الرفيعة لشركة « م . ج . م » مثل « سميرك الشيطان » (١٩٢٦) ، و « السعيرة » (١٩٢٧) ، وأفلام الفعوض الكوميدية لشركة « فريست ناشيونال » مثل « البيت المسكون بالأشباح » (١٩٢٨) ، و « الآثار السبعة لأقدام الشيطان » (١٩٢٩) . كما قامت هوليوود أيضا باحضار المخرجين السويديين العظمين فيكتور سيوستروم وموريتز شتيلر ، ليصلا في منتصف العشرينيات لدى شركة « م . ج . م » ، حيث غير سيوستروم اسمه الى سيستروم ، ويقدم ثلاثة أفلام مهمة لم تلق نجاحا كبيرا ، وهي : « هو الذي يصنع ويهان » (١٩٢٤) ، و « الخطاب القرمزي » (١٩٢٦) ، و « الريح » (١٩٢٨) ، كما اقتصر عمل شتيلر على اخراج أفلام للنجوم ، على الرغم من أن فيلمه « فتى أمبريال » (١٩٢٦) يظل فيلما مميزا في قدرته على الإيحاء بالجو الخاص ، ولقد عاد سيوستروم الى السويد في عام ١٩٢٨ ليعيش في حالة من شبه الاغترال ، بينما مات شتيلر في نفس العام ، وقد أصابه الإرهاق وخيبة الأمل بعد تجربته الهوليودية .

ولقد كان مصير المخرجين الأجانب في هوليوود خلال العشرينيات شبيها بمصير المخرجين السويديين ، فلقد استوردتهم صناعة السينما الأمريكية لكي يضيفوا مذاقا أوروبيا راقيا ورشيقا على الأفلام التي تنتجها استوديوهات هوليوود بنظام السلع التي يتم تصنيعها من خلال التصنيع الآلي ، لكن هوليوود أيضا رفضت أن تترك هؤلاء المخرجين لكي يقدموا تنوعاتهم الخاصة على هذه الأفلام ، لذلك عاد الكثيرون منهم الى بلادهم بعد أن تبددت أحلامهم وأوهامهم بالعمل في هوليوود . ومن بين هؤلاء جميعا لم يبق الا لوييتش ، والمخرج المجري ميهال كيرتيز (الذي غير اسمه الى مايكل كيرتس) ، اللذان استطاعا التكيف مع نظام الانتاج في هوليوود ، وقد بقي مورناو أيضا لكنه لقي مصرعه في حادثة سيارة في عام ١٩٣٠ قبل أن يحقق آماله .

ومع ذلك ، فإن وجود المخرجين الأوروبيين - والالمان على نحو خاص - في هوليوود خلال العشرينيات ترك أثرا كبيرا وعميقا على السينما الأمريكية أكثر مما نتصور ، فقد تعلم المخرجون الأمريكيون من زملائهم الالمان الاستخدام التعبيري في الاضاءة والتصوير ، الذي أتاح لهم تقديم أعظم الأفلام الأمريكية فيما بعد . كما أن مصورا مثل فرويند حقق نجاحا كبيرا في هوليوود ، ليلحق به في فترة بداية السينما الناطقة العديد من السينمائيين الالمان بعد انهيار جمهورية فايمار ، وكان من بين هؤلاء ماكس واينهاوت ، فريتزلنج ، ماكس أوفولس ، ديتليف ، سيرك

(دوجلاس سيرك) ، كيرت وروبرت سيودماك ، وليم ديتزل ، بيل وايلند ، ادجار أوكار ، يوجين شوفتان ، تيودور سباركول ، هانز (جون) برايم ، أوتو بريمنجر ، و فريد زينيمان . ولقد أعطى كل هؤلاء للسينما الأمريكية لمسة المانية في أسلوب التصوير والاضواء والديكور ، وهي اللمسة التي دامت تأثيرها - حتى لو قلل البعض من شأنها - وساهمت أسهاما كبيرا في تشكيل الطابع البصري المميز للسينما الأمريكية في فترة الفيلم الناطق قبل أن يظهر ابتكار الشاشة العريضة .

الطابع الأمريكي

على الرغم من تمدد وتناقض الأبعاد التي تميزت بها سينما « الأخلاقيات الجديدة » ، وعلى الرغم أيضا من التأثيرات الأوروبية التي ذكرناها توا ، فقد كانت هناك تقاليد أمريكية محلية تميل نحو الميلودراما ذات النزعة العاطفية ، وإلى قصص الحب التي تدور في المناظر الطبيعية ، وهي التقاليد التي تعتمد على مونتاج جريئ غير المقيد في السرد ، والذي كان قد أسس تقاليده في فترة ما قبل الحرب بأفلامه القصيرة لشركة « بيوغراف » ، واستمر في إرسائها خلال العشرينيات بأفلامه الطويلة مثل : « سوسي ذات القلب المخلص » (١٩١٩) ، « قصة حب في الوادي السعيد » (١٩١٩) ، « زهرة الحب » (١٩٢٠) ، « الطريق المنحدر إلى الشرق » (١٩٢٠) ، و « الوردة البيضاء » (١٩٢٣) . كما كان هناك أيضا مخرجون آخرون مثل هنري كنج (١٨٨٨ - ١٩٨٢) بأفلامه « الحقيقة البيضاء » (١٩٢٣) ، « ستيلا دالاس » (١٩٢٥) ، و « فوز باربارا وود » (١٩٢٦) ، وهو المخرج الذي أثار إعجاب بودفوكين ، حتى أنه قام بتحليل فيلمه « ديفيد الذي يمكن احتماله » (١٩٢١) .

ومن المخرجين الأمريكيين في هذه الفترة أيضا نجد كنج فيلور (١٨٩٤ - ١٩٨٢) بأفلامه « الرجل أبو مطوة » (١٩١٩) ، « السعادة » (١٩٢٣) ، « استعراضي الحب » (١٩٢٥) ، والمخرج وليم ويلمان (١٨٩٦ - ١٩٧٥) بأفلامه « قافلة المتشردين » (١٩٢٣) ، « متسولو النحمة » (١٩٢٧) ، والمخرج كلارينس براون (١٨٩٠ - ١٩٨٧) بأفلامه « النيران الخائنة » (١٩٢٤) ، و « المرأة الأتوة » (١٩٢٥) ، والمخرج وولاند ف . في (١٨٩١ - ١٩٧٥) بأفلامه « أليس آدامز » (١٩٢٣) ، و « يوم القيامة » (١٩٢٥) ، والمخرج إلان دوان (١٨٨٥ - ١٩٨١) بأفلامه « روبين هود » (١٩٢٢) ، و « القناع الحديدي » (١٩٢٧) ، والمخرج

فرانك بورزاج (١٨٩٣ - ١٩٦٢) بأفلامه «مقطوعة مرحة» (١٩٢٠) ،
و «السما السابعة» (١٩٢٧) .

والى جانب النمط السينمائى الذى بدأه جريفيث وعانى من الأفول مع بداية السينما الناطقة ، كان هناك نمطان متميزان فى السينما الأمريكية هما « فيلم الويسترن » و « فيلم الحركة والعنف » ، ولقد بدأ فيلم الويسترن فى أن يكون تيارا أساسيا فى السينما الأمريكية منذ عام ١٩٠٣ بفيلم « سرقة القطار الكبرى » الذى أخرجه ادوين س. بورتر . كما أصبح المخرج توماس اينس متميزا بأفلام الويسترن الواقعية الغشنة مثل أفلامه التى قام ببطولتها وليم س . هارت خلال العقد الثانى من القرن : « الجعيم » ، و « الأوى » (١٩١٦) ، لكن نمط الويسترن لم يصبح نمطا متفردا فى عالم الأفلام الروائية الطويلة الا خلال العشرينيات، وربما يعود ذلك - كما يقول المؤرخ والنقاد ديفيد روبنسون - الى الاحساس الجماعى الذى ساد آنذاك بالحنين الى الماضى حيث الأراضي الشاسعة التى بلا حدود ، فعندما صنع بورتر أول فيلم ويسترن فى عام ١٩٠٣ كان الغرب الأمريكى ما يزال يعيش الاحساس بأنه يقف على الحدود بين المدنية والحياة البرية ، لكن أمريكا أصبحت منذ منتصف العشرينيات تحيا حياة مدنية كاملة ، تسود فيها قيم وسلوكيات الحياة الصناعية التى تقوم على التجميع الآلى والانتاج الضخم ، وهو ما يعنى أيضا سيادة نمط الاستهلاك الجماعى ، ووسائل الاتصال الجماهيرية ، والانتقال عبر وسائل المواصلات السريعة . وهكذا فإن الاقتصاديات المعقدة للراسمالية قد وضعت قيودا تكاد تمنع الحياة الجميلة التى كان يعيشها أغلب الأمريكيين ، فى الأواضى الشاسعة فيما يشبه الفردوس الأوى ، وكان هذا الحنين الى الماضى هو السبب فى أن الشكل الكلاسيكى لنمط الويسترن قد تأسس خلال العشرينيات ، وأصبحت له قواعده وجمالياته التى تجسدت فى أول ملاحم هذا النمط مثل أفلام « العظام » (١٩٢٥) للمخرج كينج باجوت ، وفيلم « غربة السفر المظلمة » ، و « قطار الخيول السريع » (١٩٢٥) للمخرج جيمس كروث ، و « الحصان الحديدى » (١٩٢٤) للمخرج جون فورد .

وكانت تلك الأفلام المبهرة ، التى تدور عن مغامرات راعى البقر ، هى المجال الذى برع فيه مهتل واحد هو دوجلاس فيربانكس (١٨٨٢ - ١٩٢٩) ، الذى ترك صورته الفنية كنجم تؤثر تأثيرا كاملا على شخصية البطل فى أفلامه ، حتى انه يستحق أن نطلق عليه « الغدسان المؤلف » لهذه الأفلام . كان فيربانكس قد بدأ حياته الفنية فى شركة « المثلث »

(ترينجل) لجريفيث ، حيث قام ببطولة بعض الأفلام الكوميديية ، مثل « جنون مانهاتن » • (من اخراج آلان دوان عام ١٩٦٦) ، و « الوصول الى القمر » (من اخراج جون ايمرسون عام ١٩١٧) ، بالإضافة الى فيلمه « الخنثى » (من اخراج فيكتور فليمنج عام ١٩٢٠ الذى فضح السلوكيات المعاصرة ، كما قدم محاكاة ساخرة لبعض الانماط الفيلمية السائدة آنذاك ، وفى كل هذه الأفلام - التى كتبت معظمها أنيثالووس - كان فربانكس يلعب دور الفتى الأمريكى حتى أطراف أصابعه : الميلال للمرح ، والمتفائل الذى يتمتع أيضا بلباقة بدنية عالية ، كما انه يمتك الضعف والخيانة والرسيمات الاجتماعية فى كل أشكالها ، وعندما أصبح فربانكس نجما ساطعا ، وبعد أن قام بالمساهمة فى انشاء شركة « الفنانون المتحدون » ، اختار لنفسه دور البطل فى سلسلة من أفلام المغامرات التاريخية المبهرة مثل « علامة زورو » (١٩٢٠ - فريد نيبلو) ، « الفرسان الثلاثة » (١٩٢١ - فريد نيبلو) ، « روبين هود » (١٩٢٢ - آلان دوان) • « كس بفلساد » (١٩٢٤ - راؤول وولش) ، « دون كيو » « ابن زورو » (١٩٢٥ - دونالد كريسي) ، « القرصان الأسود » (١٩٢٦ - البرت باركر) ، و « الأخرق » (١٩٢٢ - ريتشارد جونز) ، « القضاة الحديدي » (١٩٢٩ - آلان دوان) ، وكانت هذه الأفلام هى الأولى من نوعها والتى تصور حول عالم الفرسان والقراصنة ، وتعتمد على الإبهار والكوميديا ، وفيها أظهر فربانكس كل قدراته على أداء الحركات الرياضية الصعبة ، وبهر جمهوره بأدائه لسلسلة مستمرة من الأدوار النشطة التى كانت تأخذ بالباب المشاهدين • وفى الحقيقة أن وشاقة فربانكس الجسمانية وخفة حركته كانت موهبته الأولى كممثل ، لذلك فانه اضطر للتقاعد عام ١٩٣٤ تحت ضغط كل من حلول عصر الصوت من ناحية ، وتقدم عمره من ناحية أخرى ، ولكنه خلال الفترة التى صعد فيها كالشهاب نحو النجومية استطاع أن يخلق نمطا سينمائيا ، ظل يمارس تأثيره وسحره حتى فترة قريبة على نحو ما نرى مع أفلام مثل : « الفرسان الثلاثة » (١٩٧٤) ، « الفرسان الأربعة » (١٩٧٥) « البريق الملكى » (١٩٧٥) ، « روبين وهاريان » (١٩٧٦) ، وجميعها من اخراج ريتشارد ليستر ، وفيلم « الريح والأسد » (١٩٧٥) لجون هيلوس) ، و « الرجل الذى سوف يصبح ملكا » (١٩٧٦ - لجون هيوستون) • وبذلك فان دوجلاس فربانكس كان تجسيدا وعنوانا على اعجاب ملايين الأمريكين والسينما الأمريكية بسحر القوة الجسدية •

هناك نمط سينمائى ثالث يمكن أن نطلق عليه « الفيلم التسجيلى الروائى » ، الذى تأسس خلال العشرينيات بأفلام المكتشف وهاوى التصوير

الأمريكي **ووبرت فلاهارتى** (١٨٨٤ - ١٩٥٦) كان فلاهارتى فى مستقبل حياته عالما فى علم المعادن استغرق وقتا طويلا فى دراسة الطبيعة فى جزر بلشير التى تقع فى الجزء الكندى من القطب الشمالى ، ليتحول الى الاهتمام منذ عام ١٩١٧ بالحياة البخشة القاسية التى يحيها الاسكيمو فى تلك المناطق ، لذلك عاد فلاهارتى الى هذه الجزر عام ١٩٢٠ - تحت رعاية إحدى شركات الفراء - لى يعيش مع عائلة من الاسكيمو ، ويصنع فىلما حول الحياة البوقية لافرادها ، وليرود بعد ستة عشر شهرا الى انولايات المتحدة باللقطات التى تم تصويرها ، وقام بتوليفها فى فيلم تسجيلى روائى من خمس وسبعين دقيقة تحت اسم « نانوك وجبل الشمال » (١٩٢٢) ، والذي قامت بتوزيعه عالميا شركة « باتيه » ، ونال نجاحا نجاريا ونقديا كبيرا ، وفى الحقيقة أن جزءا من جماهيرية هذا الفيلم تعود الى تصويره لحياة غريبة لا يعرفها المتفرجون ، فهو يصور أول لقاء متامل بين العالم المتحضر والاسكيمو ، دون أن يقع فى دائرة الكداسة العلمية المتخصصة التى لا تهم الا المتخصصين ، لكن فيلم « نانوك » أيضا كان منفردا فى استخدام قواعد التوليف الخاصة بالفيلم الروائى لى يقدم واقعا تسجيليا ، فقد كان فلاهارتى قد التقط العديد من اللقطات فى المواقع الحقيقية - ومن بينها لقطات قريية ولقطات عكسية ولقطات بانورامية - لى يستطيع فى مرحلة التوليف أن يستخدمها داخل اللقطات التسجيلية الطويلة ، كما أنه أقام البناء السردى للفيلم كما لو أنه يتبنى أسلوب «ضمير القارئ» لى يحكى عن قصة هذا العالم طوال فيلمه ، كما أنه استخدم الاسكيمو كممثلين يقومون بأعادة تمثيل بعض المشاهد أمام الكاميرا ، لى يحقق خطأ روائيا قد لا يتطابق تطابقا حرفيا مع حياة الاسكيمو ، ولكنه يقترب كثيرا من ووحها .

ترك فيلم « نانوك » أثرا كبيرا على صناعة السينما الأمريكية بسبب الاقبال الجماهيرى عليه بالمقارنة مع تكاليفه القليلة (التى بلغت حوالى ٥٥ ألف دولار) ، لذلك قام جيسى لاسكى من شركة « باراماونت » بالتمتعق مع فلاهارتى لصنع فيلم آخر مشابه فى أى مكان فى العالم يختاره فلاهارتى بنفسه . (لقد أثار هذا الحماس الجماهيرى لمعرفة حياة الناس البديانين شركة « باراماونت » للتمتعق لانتاج فيلمين مهمين من هذا النمط. كان الفيلم الأول هو « المشب » (١٩٢٥) من إخراج هاريدان كوبر واوتست شودسناث ، والذي يدور حول هجرة خمسين ألفا من أفراد قبائل « باشتير » عبر بلاد القرس الى تركيا فى كل عام ، بحثا عن المشب اللازم لقطبان ماشيتيم . أما الفيلم الثانى فقد كان « شافج » (١٩٢٧) لنفس المخرجين ، ويدور حول دراما تسجيلية عن الفلاحين الذين

يتناضلون من أجل البقاء في قيد الحياة في أدغال « سنيام » التي تعرف اليوم باسم « تايلاند » . وقد أظهر الفيلمان النزوع نحو تصوير هذه الشعوب على أنها مخلوقات تشبه الوحوش والغريبة ، وهو ما يفسر تحول المخرجين كويسر وشودسساك في عام ١٩٣٣ إلى صانع فيلم الرعب « كنج كونج » .

أثمر اتفاق شركة باراماونت مع فلاهارتي فيلمه « هوانا » (١٩٢٦) . وهو فيلم تسجيلي يتناول بأسلوب شاعري حياة قاطني جزيرة « ساموا » في البحار الجنوبية ، وهو الفيلم الذي قام فلاهارتي بتصويره طوال عشرين شهرا ، ووصفه ناقد المعاصر هيرمان واينبرج بأنه « قصيدة شاعرية غنائية عن حياة آخر جنة على الأرض » . ومما زاد هذا الفيلم جمالا استخدام الفيلم الخام « اليانكرومي » الذي تنتجه شركة « إيستمان » وهو الفيلم الخام الحساس لكل ألوان الطيف بالمقارنة مع الفيلم الخام « الأورثوكروماتي » الشائع حينذاك ، الذي استخدمه فلاهارتي من قبل في فيلم « نانو » ، ويتسم بقلة حساسيته للطيف الموجي من الأصفر حتى الأحمر (وهو ما سوف نناقشه تفصيلا في فصل لاحق) . استخدم فلاهارتي أيضا في « هوانا » نسبة كبيرة من لقطات « التيلفوتو » التي يتم تصويرها من مسافة بعيدة جدا ، والتي أصبحت في أفلامه التالية علامة مميزة على أسلوبه في التصوير ، وكما فعل فلاهارتي في « نانو » ، قام مرة أخرى في « هوانا » بتوليف الفيلم بنطق السرد الروائي ، وكأنه يعيد بناء الواقع بدلا من أن يقوم بمجرد تسجيله ، ولقد هاجم علماء الأنثروبولوجيا هذا الفيلم على أنه خيال شاعري أكثر من كونه تمثيلا دقيقا للحياة في « ساموا » ، (ولقد كان هذا الاتهام صحيحا على أية حال ، ولكن كان هذا هو مصدر المديح الهائل الذي وجهه النقاد للفيلم) ، ولكن فيلم « هوانا » لم ينتج جماهيريا ، على الرغم من أن شركة « باراماونت » حاولت أن تبعية بقدر من السذاجة عندما كتبت في الإعلانات أنه يدور حول « حياة الحب لحوريات بحر الجنوب » .

كان فيلم فلاهارتي التالي هو « الظلال البيضاء لبحار الجنوب » الذي أنتجته شركة « م . ج . م » ، وتعاون فلاهارتي فيه مع و . س . هان دايك (١٨٨٩ - ١٩٤٣) ، والفيلم قصة درامية تعتمد على أحد الكتب الناجحة لجماهيريا للبريدريك أوبرايان صديق فلاهارتي ، وقد تم تصوير الفيلم في هاواي ، ولكن فلاهارتي لم يستكمل التعاون في الفيلم لرفضه المخالفة في تحويله إلى فيلم ذي نزعة تجارية خالصة . تعاون فلاهارتي بعدها مع مورناو في إنتاج فيلم مستقل هو « تابو » (١٩٣١) ،

الذى يدور حول حياة غواصى اللؤلؤ فى تاهيتى ، والذى حقق نجاحا اكبر من سابقيه ، ولكن فلاحارتى اصطدم ايضا بتناول مورناو الميلودرامى للمادة الفيلم ، لينسحب منه بعد اشراقه على التصوير . (كان من المفترض ان يتم انتاج فيلم « تاو » كفيلم صامت ملون ، ولكنه عرض بالأبيض والأسود مع اضافة شريط صوت ، فى وقت كانت تتحول فيه صناعة السينما الى الأفلام الناطقة ، ولقد ظهر اسم فلاحارتى كمشارك لمورناو فى الانتاج والسيناريو فى عناوين الفيلم ، كما شارك ايضا فى التصوير مع فلويد كرويسى الذى حصل على جائزة أوسكار لعمله الاول فى هذا الفيلم ، وهو المصور الذى اشترك فى العديد من أهم الأفلام التسجيلية مع المخرجين باوى لورينتس ويوديس ايفانس) .

كان فلاحارتى قد أصيب فى تلك الفترة بالملل الشديد من طريقة هوليوود فى الانتاج ، مما دفعه للهجرة الى إنجلترا ، حيث تسرك تأثيرا حاسما على جون جريرسون وحركة الفيلم التسجيلي الاجتماعي البريطاني خلال الثلاثينيات ، بمشاركته فى فيلم « بريطانيا الصناعية » (١٩٣٢) ، الذى قام جريرسون بتوليده ، والفيلم « الشعارى » « وجل من آوان » (١٩٣٤) الذى يحتوى على أشهر تجارب فلاحارتى فى استخدام العلامسات ذات البعد البؤرى الطويل . (يستغرق عرض الفيلم سنا وسبعين دقيقة قام فلاحارتى بتوليدها من سبع وثلاثين ساعة من اللقطات ، وقد انار الفيلم عاصفة من الجدل الأيديولوجى حول طبيعة السينما التسجيلية ووظيفتها ، عندما هاجمه النقاد اليساريون بسبب تحويله الحياة الناسية لسكان جزيرة آوان الى قصة رومانسية ، كما اتهمه النقاد أصحاب المذاهب السياسية بأنه يقوم بترسيخ المفهوم الفاشى من « الانسان المتوحش القبيح » ، وربما كان هذا التفسير الخاطىء هو ما شجع هوسوليتى على منح الفيلم جائزة الكاس الذهبى فى مهرجان فينسيا السينمائى عام ١٩٣٤) .

قام فلاحارتى ايضا باخراج المشاهد التى تم تصويرها فى الهند لفيلم « الصبى القيل » (١٩٣٧) من اخراج زولتان كوردا ، والذى يعتمد على قصة « توماى » ابن الأفيال من كتاب « كبلنچ » الشهير « كتاب القباة » . لقد كان فلاحارتى فنانا له رؤيته الذاتية الخاصة التى منمته من العمل فى هوليوود مرة أخرى ، لكنه عاد فى أواخر حياته للولايات المتحدة لكى يصنع فيلمين مهمين ليسا للعرض التجارى ، وهما « الأرض » (١٩٤٢) الذى أنتجته وزارة الزراعة الأمريكية تحت رعاية المخرج التسجيلى بارى لورينتس (الذى ولد عام ١٩٠٥) ، أما الفيلم الآخر فقد كان

« قصة لويزيانا » (١٩٤٨) الذي أنتجته شركة « سناندارد أويل » ، في نيويورك ، وقد كان الفيلم يحق من أجل انجازات السينما التسجيلية طوال تاريخها .

وعلى الرغم من وجود العديد من الفنانين الموهوبين في هوليوود خلال العشرينيات ، كانت الأفلام الأمريكية في معظمها يتم إنتاجها عن طريق اتباع « وصفات جاهزة » ، فقد أدى الارتفاع المتزايد في تكاليف الإنتاج خلال هذا العقد الى اضطرار الاستوديوهات لوضع ميزانية صارمة ومواصفات خاصة للأفلام ، فبينما أنفق جريفيث ما يزيد على ١٠٠ ألف دولار لإنتاج « مولد أمة » في عام ١٩١٤ ، أنفقت شركة « م . ج . م » ، أكثر من أربعة ملايين ونصف مليون دولار لإنتاج فيلم « بن هود » (من إخراج فريد نيبيلو ١٩٢٥) بعد عشر سنوات فقط . ولقد قام المؤرخ بنجامين هامبتون بتقدير الزيادة في تكاليف إنتاج الفيلم الروائي ، والتي بلغت خمسة عشر ضعفا خلال ذلك العقد ، وهو ما أدى الى ازدياد الضغط في اتجاه صنع أفلام طبقا لوصفات جاهزة مضمونة النجاح ، فان محاولة اختبار ذوق الجماهير تجاه الابداع الفني قد يؤدي الى خسارة فادحة ، لذلك فقد أصبحت الوصية الأولى الثابتة والقاعدة الذهبية في صناعة السينما الأمريكية خلال العشرينيات هي « اللعب على المضمون » ، وكان من نتائج ذلك أنه من بين ما يزيد على خمسة آلاف فيلم روائي طويل أنتجت في أمريكا ما بين عام ١٩٢٠ و ١٩٢٩ ، لا يبقى الا عدد من الأفلام تعد على أصابع اليد الواحدة التي يمكن اعتبارها اسهامات حقيقية في مجال السينما الفأضية ، أو في تطوير شكل السرد السينمائي ، كما كان أغلب هذه الأفلام - كما سبق القول - محصورة في دائرة أفلام كوميدية « المبالغة » الصامتة ، لكن هناك بين هذا المجال الشاسع لإنتاج أفلام متواضعة ، يوجد استثناء واحد له تأثيره الهائل ، وهو ذلك الشخص الغامض والمثير للكرهية أحيانا ، والذي انتهى نهاية مأساوية ، المخرج العظيم أريك فون ستروهايم .

أريك فون ستروهايم

ولد أريك فون ستروهايم (١٨٨٥ - ١٩٥٧) في فيينا ، وكان اسمه الأصلي أريك أوزوالد ستروهايم كابن لتاجر يهودي ، ثم هاجر الى الولايات المتحدة في وقت ما يتراوح بين عام ١٩٠٦ و ١٩٠٩ ، ونحن لا نعرف الا القليل عن فترة صباه وشبابه المبكر في الولايات المتحدة ، ولكنه وصل أخيرا الى هوليوود حيث أضاف الى لقبه كلمة « فون » ،

واسباع أسطورة عن أنه يتخذ من الأرستقراطية النمساوية ، وأنه كان ضابطاً في سلاح الفرسان في شبابه . وتحت اسمه الجديد اريك فون ستروهايم عمل للمرة الأولى في أدوار الكوميديا ، كما أثار إعجاب جريفيث الهائل بعد دور قصير أداه في فيلم « مولد أمة » (١٩١٥) . ويقال أن فون ستروهايم ظهر في هذا الفيلم في دور زنجي ، ولكن يبدو أن دونه كان هو الرجل الأبيض الذي يسقط من فوق السقف خلال غارات الفدائيين على قرية بيدمونت) . وسرعان ما أصبح فون ستروهايم مساعداً لجريفيث في فيلم « التمصب » (١٩١٦) ، كما ساعد أيضاً في إخراج بعض أفلام شركة التلث « تراينجل » مع مخرجين مثل جون امرسون (١٨٧٨ - ١٩٤٦) ، آلان دوان ، وجورج فيتزيموريس (١٨٨٥ - ١٩٤١) ، ثم عاد في عام ١٩١٨ ليصبح مساعداً لجريفيث ومستشاراً للمشاهد الحربية في فيلم « قلوب العالم » ، الذي يدور حول ملحة الحرب العالمية الأولى ، والذي أدى فيه فون ستروهايم دوره الأول متممًا شخصية الضابط البروسي القاسي ، وهو الدور الذي سوف يكرره مراراً ويجعله مشهوراً للجمهور الأمريكي ، فيما يمكن أن نسميه « الرجل الذي تحب أن تكرهه » . (هناك فيلم تسجيلي طويل عن حياة فون ستروهايم وأعماله ، كتبه ريتشارد كوزارسكي وأخرجه باتريك مونتهجومي عام ١٩٧٩ تحت اسم « الرجل الذي تحب أن تكرهه » . كما كتب كوزارسكي كتاباً تحت نفس الاسم عام ١٩٨٣ . ويشير فيه إلى أن فون ستروهايم لم يكن أبداً من مساعدي جريفيث المقربين ، ولكنه استطاع أن يستوعب إنجازات جريفيث أكثر من أي من معاصريه ، وكانت تلك هي بدايته في تأسيس مسار حياته الفنية ، ولقد كتب فون ستروهايم في فترة لاحقة عن جريفيث أنه كان « الرجل الذي يضع الجمال والشعر في قالب رخيص ومبهرج يهدف إلى التسلية ») .

حصل فون ستروهايم على فرصته الأولى في إخراج عن طريق كادول لايمل في شركة « يونيفرسال » ، حيث سمح له باقتباس مسرحيته التي كتبها سابقاً تحت اسم « البرج العالي » ليصبح الفيلم المعروف باسم « أزواج مخدوعون » في عام (١٩١٨) ، ويتناول الفيلم قصة اغواء زوجة أمريكية ساذجة عن طريق ضابط بروسي حاد الطباع (لعب الدور فون ستروهايم نفسه) في منتجع بجبال الألب النمساوية ، وكان هذا الفيلم من بين الأفلام الأمريكية الأولى في فترة ما بعد الحرب التي تتناول الجنس بطريقة أكثر تعقيداً وتركيباً ، ولقد كان فيلم « أزواج مخدوعون » - على الرغم من حبكة التي تميل إلى التقليدية - محتشداً بالإشارات النفسية الدقيقة والذكاء البصري ، كما حقق نجاحاً جماهيرياً هائلاً . (أطلق ريتشارد كوزارسكي مؤلف الكتاب الذي تناول حياة فون ستروهايم على

فيلم « أزواج مخدوعون » أنه كان « أكثر الأفلام تأثيرا وأهمية في تاريخ هوليوود حتى مجيء فيلم « المواطن كين » عام (١٩٤١) ، ولكن هذا الفيلم تم اختصاره عام (١٩٢٤) بواسطة شركة « يونيفرسال » ليتم حذف تسع عشرة دقيقة ، وهي النسخة المتاحة اليوم) .

أعاد فون ستروهايم في فيلميه التاليين نفس نمط حبكة فيلم « أزواج مخدوعون » وكان الفكرة استحوذت عليه ، حيث يتناول هذان الفيلمان العلاقة الجنسية بين المثلث الشهير ، حين تقع زوجة أمريكية تحت اغراء ضابط أوبري ، كما أن الفيلمين تم تصويرهما بواسطة تسجيلية ونفسية صارمة ، كما كانت هذه الأفلام الثلاثة الأولى هي بداية تعامل فون ستروهايم مع فريق العمل الذي استمر معه في أغلب مراحل الفنية : المصورين بن دينولدز ووليم دانيلز ، والممثلين جيبسون جولاند سام دي جراس ، ماي بوش ومود جورج - وفي الحقيقة أنه لم تصلنا أية نسخة من فيلم « مفتاح الشيطان » الذي صنمه لشركة « يونيفرسال » عام ١٩١٩ ، ولكننا نعرف أنه كان يبلغ حوالي اثنتي عشرة بكرة (أي ما يزيد على ساعتين) ، كما كان هذا الفيلم مؤشرا لرغبة فون ستروهايم في أن يجعل السينما الروائية وأفلامها ترتقي لتبلغ مصاف الروايات الواقعية العظيمة للقرن التاسع عشر ، وباعتقادنا على بعض المقالات المتناصرة له ، فإنه يمكن القول أن الفيلم كان يحتوي على بعض المؤثرات البصرية الخاصة ، مثل استخدام المونتاج الإيقاعي الذي يتضمن تبادل صيغات الألوان المسائدة على شريط الفيلم ، كما كان فيلم « مفتاح الشيطان » أيضا هو آخر فيلم أتيح فيه لفون ستروهايم أن يستكماله وفقا للتخطيط الخاص .

وفي استكماله لثلاثيته عن الخيانة الزوجية (على الرغم من أن فعل الخيانة نفسه لم يكن مسموحا بتصوير تفاصيله بمعايير تلك الأيام) ، فإن فون ستروهايم قام بإخراج فيلم « زوجات ساذجات » (١٩٢٢) الذي يعتبره معظم النقاد أول أفلامه العظيمة . تدور قصة الفيلم الكثيفة والساخرة حول « كونت » روسي (فون ستروهايم) يكسب عيشه فوق شواطئ الريفييرا بواسطة النصب على السياح الأمريكيين ، وهي القصة التي اقترحها « لايل » لتكون ملائمة لأداء فون ستروهايم ، ولبدء تصوير الفيلم في يوليو ١٩٢٠ ، ومن أجل تحقيق قدر كبير من الواقعية ، أقام فون ستروهايم ديكورا شديدة الثقة ، وبالحجم الطبيعي للجيدان الرئيسي كونت كارلو داخل ستوديوهات يونيفرسال . وقد تضمن الديكور الفنادق والمقاهي والملاهي بأدق تفاصيلها ، وعلاوة على ذلك أصر فون ستروهايم على أن

تشيد المناظر الخارجية لهذه الديكورات في موقع منعزل في شبه جزيرة مونتيري ، التي تقع على بعد ثلاثمائة ميل من الاستوديو ، بسبب التشابه الكبير بين شواطئ كاليفورنيا وشواطئ البحر المتوسط . وبينما كانت الميزانية الأصلية للفيلم هي ٢٥٠ ألف دولار ، بدأت الميزانية في الارتفاع الى ٧٥٠ ألف دولار ، لذلك فإن ادارة الدعاية في شركة يونيفرسال قررت استغلال ذلك في أن تؤسس الدعاية للفيلم على أنه أكثر الأفلام تكاليف على الإطلاق . (على سبيل المثال فإن إعلان شركة يونيفرسال عن الفيلم في مجلة « موفينج بيكتشر ويكل » في أكتوبر ١٩٢٠ يظهر فون ستروهايم في دور الكونت الروسي وهو يرفع سوطه فوق شعار مكتوب « سوف يجعلك الفيلم تكرهه ! حتى لو تكلف ذلك مليون دولار من أموالنا ! » . تم استكمال الفيلم في يونيو ١٩٢١ ، لتبلغ التكاليف الاجمالية مليوناً ومائة وأربعة وعشرين ألفاً وخمسمائة دولار للفيلم الذي وصل طوله الى أربع وعشرين بكرة (أو حوالى ٢١٥ دقيقة من العرض ، تم تلوين جزء كبير منها يدويًا بواسطة جوستاف بروك ، كما أن فون ستروهايم كان يعتزم عرض الفيلم في جزئين على طريقة فيلم « دكتور مايبوزه الخاص » الذي أخرجه لانج ، والذي عرض في نفس العام في أوروبا ، ولكن مدير الانتاج في شركة يونيفرسال وهو ارفنج تولبرج (١٨٩٩ - ١٩٣٦) أجندوا أمره باختصار الفيلم الى أربع عشرة بكرة (٢١٠ دقائق) عن طريق المونتير الخاص بالاستوديو آرثر ريبيل (١٨٦٥ - ١٩٦١) ، ليتم عرض الفيلم في حفل الافتتاح في يناير ١٩٢٢ مع تغيير العديد من العناوين الفرعية التي أرادها المخرج في الأصل أكثر صراحة وجراحة ، وربما جاء هذا التغيير نتيجة لفضائح هوليوود في أواخر عام ١٩٢١) ، ولكن فيلم « زوجات ساذجات » شهد اختصارا أكبر لفرض العرض العام في عشر بكرات ، وإن كان الفيلم في تلك النسخة المبتورة ظل محتفظا بلعمانه وبريقه ، في عرض تلك الصور المتوالية القاسية من التفسخ الأوروبي في فترة ما بعد الحرب ، لأنه كان يعتمد على الدراسة الفنية والدقيقة للعالم النفسى لشخصياته ، وعلى الرغم من أن الحملة الدعائية لشركة يونيفرسال استطاعت تحقيق أغراضها ، فإن الميزانية الهائلة للفيلم سببت خسارة تقدر بحوالى ٢٥٥٢٠٠ دولار ، ومع ذلك فإن الفيلم استطاع أن يؤسس وجود فون ستروهايم كأحد عمالقة صناعة السينما ، والذي كان يقترب في مكانته من جريفيث ، ليستطيع أن يقدم فيلمه التالى لشركة يونيفرسال وهو « المرحجة المواترة » (١٩٢٢) ، الذى كان بداية ثلاثية جديدة عن الجنس والفراش ، تدور هذه المرة في النمسا فيما قبل الحرب ، وخلال اتحاد امبراطورية هابسبورج ، ولكن تولبرج مدير الانتاج قرر بعد تصوير نصف الفيلم أن يزيع فون ستروهايم من الاخراج ، بسبب

الاهتمام المسرف وعالى التكاليف بالتفاصيل ، (والتي تضمنت بناء نموذج بالحجم الطبيعى لحديقة ملاهى فيينا الهائلة) ، وتم استبدال المخرج دوبرت جوليان (١٨٨٩ - ١٩٤٣) به ، وكانت تلك هي نهاية تعامل فون ستروهايم مع شركة يونيفرسال ، ولكن شهرته كممثل ومخرج كانت دائمة ، حتى انه تلقى خلال شهر واحد عرضا باخراج ثلاثة افلام لشركة جولدوين ؛ كان اولها اقتباسا عن رواية « ماك تيج » (١٨٩٩) للروائي الأمريكى ذى المذهب الطبيعى فرانك نوريس ، وهو الفيلم الذى سوف يحقق لفون ستروهايم مشروعا شديدا الاهمية فى تاريخ حياته الفنية .

كانت رواية نوريس تشبه الى حد كبير رواية « القاتلة » (١٨٧٧) لأميل زولا ، فى اعتمادها على نموذج تقاليد المذهب الطبيعى للقرن التاسع عشر ، الذى يقول بأن بعض العيوب الوراثية تنتقل الى سمات الشخصية ، مما يؤدى بالإبطال للهلاك خلال مرحلة مستمرة من الانحدار النفسى والجسمانى ، فبطل الرواية الذى يحمل اسم ماك تيج شاب يرث من عائلته ميراث نزعة القسوة ، لكنه يصل فى بداية حياته طبيبا لأستان فى سان فرانسيسكو ، ثم يتزوج ابنة احدى أسر الطبقة المتوسطة للمهاجرين الألمان ، والتي تدعى ترينا ، ان ترينا تفوز بخمسة آلاف دولار فى إحدى مسابقات اليانصيب لتصبح وحشا بغيا جشعا ، فى مخاولاتها الدائمة للاحتفاظ بكل المال ، دون أن تنفق مليئا واحدا ، ولكن ماك تيج يفقد عمله نتيجة مؤامرة من أحد منافسيه ، ليفرض الزوجان شيئا فشيئا فى الفقر ، ويصلان الى حالة تقترب من التدمير الكامل ، ولأن ماك تيج يصبح مدمنًا على شرب الخمر ، فان نزعته الوحشية الموروثة تظهر ويقتل زوجته من أجل مالها ، وتنتهى الرواية فى « وادى الموت » حيث يقابل ماك تيج الهارب منافسه ماركوس الذى كان السبب فى فقدانه عمله فيضربه حتى الموت بحقبض المسدس ، ولكن مصير ماك تيج المشيوم يجعله فى صراعه مع ماركوس مقيدا فى النهاية بسلسلة من الأغلال مع جنة منانسه . ان تلك القصة الكثيرة لم تكن مادة خاما ملائمة لصنع فيلم هوليوودى للتسلية الجماهيرية ، ولكن فون ستروهايم هو الذى كان يهدف الى ترجمة هذه الرواية بلغة سينمائية لكي يصبح عن نزعتها الطبيعية ، من خلال الأدوات السينمائية الخاصة . (فى الحقيقة ، فان فون ستروهايم قام باعداد عدة محاولات لاقتباس النص ، كما اضاف مقدمة من ثلاثين صفحة الى السيناريو لتوضيح الجو العام والجذور الوراثية للشخصية البطل ، من خلال فقرة عن حياته القاسية فى شبابه داخل مصنع التنقيب عن الذهب ، كما اضاف أيضا معلومات عن موت الأب نتيجة الادمان على الكحول ، واشتغال البطل مساعدا لطبيب أستان متجول فى بداية حياته .

وقد تم تصوير هذه المشاهد التي تستغرق حوالى ساعة من العرض فى مواقع الأحداث الحقيقية بالقرب من أحد المناجم فى كاليفورنيا الشمالية) : قام بتصوير الفيلم بين وينولز ووليم دانيلز فى مواقع التصوير الحقيقية فى شوارع وبيوت سان فرانسيسكو ، (ولأن الرواية كانت تدور فى تسعينيات القرن الماضى ، قام فون ستروهايم بجهد كبير فى إعادة مظهر المدينة الى ما كانت عليه قبل تميرها فى زلزال وحريق عام ١٩٠٦ ، ولكن بعض التفاصيل الأخرى مثل الأزياء وحركة المرور فى الشوارع كانت تبدو - على نحو متعمد - معاصرة ومطابقة للفترة ما بين ١٩٠٨ و ١٩٢٢ ، وهو ما جعل كوزارسكى مؤلف الكتاب عن حياة فون ستروهايم يقول ، ان هذا الفيلم كان « سنيكة غريبة من أحداث رواية تورييس ووقائع حياة فون ستروهايم فى أمريكا » . كما تم تصوير الفيلم أيضا فى « وادى الموت » وفى تلال كاليفورنيا الشمالية تماما كما جاءت فى سيناريو فون ستروهايم ، ولقد استغرق التصوير تسعة شهور ، وزادت التكاليف عن نصف مليون دولار أى ما يزيد على ثلاثة أضعاف الميزانية المقررة ، ولكن المسئولين التنفيذيين فى شركة جولدوين أقروا ما يفعله فون ستروهايم ، الذى قام بتوليف الفيلم بنفسه فى بدايات عام ١٩٢٤ ليقيم للشركة نسخة من اثنتين وأربعين بكرة ، يبلغ زمن عرضها ما يزيد على تسع ساعات (وتقول بعض الروايات الأخرى أنها خمس وأربعون بكرة فى تسع ساعات ونصف) ، لذلك فقد طلبوا منه اختصار الفيلم ليصبح جاهزا للعرض التجارى فى جزئين ، وهو ما نجح فيه ليصنع نسخة من اثنتين وعشرين بكرة (خمس ساعات) وتم استكمال هذه النسخة فى مارس من نفس العام ، لكنها كانت فى رأى شركة جولدوين ما تزال أطول من اللازم ، لهذا قام فون ستروهايم بتسليم الفيلم الى صديقه ريكس انجرام (١٨٩٢ - ١٩٥٠) الذى كان يعمل مخزجا لدى شركة متزو ، لكى يقوم بالاختصار المطلوب ، ولقد قام انجرام - بالتعاون مع المونتير جرانث رايتوك والذى سبق له العمل مع فون ستروهايم فى فيلم « مفتاح الشيطان » - بتقسيم الفيلم الى نصفين بحذف بعض الحلقات القرعية ، ليبلغ طول النسخة ثمانى عشرة بكرة ، والتي اعتبرها انجرام وفون ستروهايم هي الحد الأدنى الذى يمكن اختصار الفيلم له بدون تغيير السرد فيه ، وكانت تلك النسخة تستغرق حوالى أربع ساعات من العرض بهدف عرضها فى جزئين ، وفى تلك الفترة ذاتها اتحدت شركة جولدوين مع شركة متزو وشركة لويس ب . هايز ليكونوا معا « م . ج . م » . وهكذا حل ماير مكان جولدوين فى مسئولية تنفيذ الأفلام ، ليكون من بين أول قرارات ماير كمدير للاستوديو قرار بتسليم فيلم فون ستروهايم الى خصمه اللدود أيرفينج تولبرج من أجل القيام بمزيد من الاختصار .

ومكنا! تم توليف الفيلم في عشر بكرات تحت اشراف جوزيف فرانهام ،
الذي كان يعمل كاتب عناوين بشركة « م . ج . م » ، والذي لم يكن
قد قرأ الرواية أو السيناريو ، علاوة على أن الجزء المحذوف تم تبديره ،
وهكذا تم عرض هذه النسخة المبثورة للفيلم تحت اسم « الجشع »
(١٩٢٤) ، وكانت هي النسخة الوحيدة التي استطاع الجمهور مشاهدتها ،
وحصلت على نجاح نقدي متواضع ، لكنها حققت ربحا يصل الى حوالي
ربع مليون من الدولارات .

لم يكن فيلم « الجشع » الا ربع الفيلم الاصل ، ولذلك فانه عمل
عظيم يحتوي على ثغرات واسعة في السرد ، تم اجتيازها عن طريق عناوين
مكتوبة طويلة وسخيفة ، ولكنه يبقى مع ذلك عملا عظيما ، ولأن فون
ستروهايم كان عبقريا اصيلا في مجال اللقطة الطويلة ، ولانه كان يبنى
اعظم مؤثراته البصرية القوية داخل اللقطات وليس من خلال التوليف
بينها ، فان العديد من أهم المشاهد في الفيلم ظلت على حالتها لم تمس ،
لذلك فان فيلم « الجشع » بحالته التي وصل بها الينا يظل فيلسا قوي
التأثير في عقده النفس ، وذلك لأن فون ستروهايم استخدم ببراعة
التصوير بالبطورة المميقة شديدة الوضوح ، واليرانسين ذا النزعة
التسجيلية ، والذي كان يهدف بهما الى ادخالنا تملعا في العالم الواقعي
للفيلم ، لقد كانت الكاميرا لا تتحرك كثيرا بطريقة تشبه أعمال ميكيلانجلو
أنطونيوني (والذي سوف نناقش افلامه في الفصل الخامس عشر) ،
لذلك فان السرد الروائي ينمو من خلال تراكم التفاصيل ، ولذلك فانتا
لجدة أنفسنا نعيش في الزمان والمكان حيث تعيش شخصيات الفيلم ذاتها ،
وأن عديدا من الأشياء الطبيعية المبهمة - مثل عصفور الكناريا المحبوس
في قفس ، والموكب الجنائزي ، والنموذج الكبير لقصر من الذهب ،
وشرائع اللحم - تكتسب جميعها معنى رمزيا من خلال التكوين في العمق ،
وليس من خلال المونتاج ولا من خلال اللقطات القريبة المتبادلة على طريقة
جريفيت ، وأخيرا فانه على الرغم من افتقاد الاتساق والوحدة في البناء
إلدرامي لفيلم « الجشع » ، وعلى الرغم من موضوعه الكئيب ، فان كثافة
الجو العام للفيلم تأسرنا من بدايته الى نهايته - ان فيلم « الجشع » ليس
فيلما واقعيا على طريقة أفلام بايست الأولى ، ولكنه فيلم ذو نزعة
« طبيعية » بالاعتماد الأدبي للكأمة ، ففي تصوره الصادم للتحلل واليأس
يرتفع بالواقع الى مستوى الرمز وي طرح أسئلة عميقة عن طبيعة التجربة
الإنسانية .

لقد اضطر فون ستروهايم خلال مرحلة توليف فيلم « الجشع » الى
أن يرحل من منزله وسيارته لكي يوفر نفقات معيشته ، (علما بأن الشركة

لم تدفع له سوى أجر الإخراج فقط) ، ومع ذلك فإن فون ستروهايم أعلن تبرأه من الفيلم ، ورفض أن يراه بعد عرضه جماهيريا . (في عام ١٩٥٠ رأى فون ستروهايم أخيرا ما تبقى من ملحمته العظيمة ، بتشجيع من أترى لانجلو مدير السينماتك الفرنسي ، ولقد علق فون ستروهايم على ذلك بقوله : « إن الأمر يشبه كما لو أنني أنبش قبري ، حيث وجدت تابوتها هشا » وبعض أكوام التراب والراحة رهيبية ، وبعض العظام المتناثرة »)

ولقد كان مدحشا أن يتلقى فون ستروهايم عرضا جديدا من « م . ج . م » ، في عام ١٩٢٥ ، يمنحه حق التصرف في اعتكاف أوبريت « الأرملة الطروب » (١٩٢٥) لفرانس ليهار ، مع إجباره على استخدام النجمين جون جيلبرت ومائ هوراي ، على الرغم من إرادته . ولقد نجح فون ستروهايم في ألا يحتل الأوبريت إلا نصف الفيلم تقريبا ، وبذلك فإنه اضيف له مادته الخاصة ، التي استطاع عن طريقها تحويل هذا المشروع التجاري الخالص إلى أن يستحق أن يكون فيلمه الثاني في ثلاثيته القاتمة عن تحليل الأرستقراطية فيينا ، فعلى الرغم من أن الأحداث تدور في مملكة وهمية ، إلا أن « الأرملة الطروب » يمس بوضوح تحليل امبراطورية هابسبرج عند نهاية القرن الماضي ، ويكشف عن التعفن والتفشي تحت السطح الخادع الأنيق ، ولقد قامت الشركة بحذف بعض المشاهد من نسخة العرض بسبب المضمون الجنسي الصريح ، ولكن « الأرملة الطروب » يقترب كثيرا من تحقيق رؤية مخرجه أكثر من أي فيلم آخر قام بصنعه منذ فيلم « مفتاح الشيطان » في عام (١٩١٩) ، ولقد احتوت نسخة العرض على طريقة بدائية في اللونين ، لكن المشهد الختامي تم تنفيذه بطريقة التكنيكلر ، لهذا استطاع الفيلم أن يحصل على النجاح النقدي والجماهيري ، ويحقق ربحا كبيرا لشركة « م . ج . م » .

عند هذه النقطة من حياته الفنية ترك فون ستروهايم العمل في شركة « م . ج . م » بعد جدل مرير حول الصراعات الإبداعية والمالية ، لكي يقوم بصنع فيلم من اختياره لشركة « أفلام النجوم المستقلة » التي يملكها بات باورز ، وكان ذلك هو فيلم « مارش الزفاف » (١٩٢٨) آخر أفلام فون ستروهايم العظيمة . وخاتمة ثلاثيته عن تحليل الأرستقراطية النمساوية . يحكي الفيلم على نحو ساخر مرير قصة زواج فقير بين نبيل فقير من فيينا (فون ستروهايم) وابنة مشلول لرجل غني من رجال الصناعة . ولقد عكس الفيلم قدرة فون ستروهايم على تحقيق الإبهار البصري ، كما أنه كان تجسيدا لرغبته الدائمة في صنع أفلام طويلة من

جزئين تشبه في قوالها الروايات العظيمة التي تنتمي للقرن التاسع عشر . بدأ تصوير الفيلم في يونيو ١٩٢٦ . ليتم استكمال الجزء الأول طبقا لخطة فون ستروهايم (فيما عدا استبداله للمصورين ليستقر أخيرا على روي كالفكي) . ولكنه فوجيء في منتصف تصويره للجزء الثباني بقيام شركة باراماونت - التي اشترت أسهم بات ياورز في الشركة - بازواجه في يناير ١٩٢٧ عن المشروع . بسبب تجاوزه للميزانية الأصلية التي كان مقررا لها ٧٥٠ ألف دولار بمقدار ٤٠٠ ألف دولار . كما قلمت شركة باراماونت بتسليم اللقطات التي تم تصويرها إلى جوزيف فون ميجرينبرج (والذي سوف نناقش أعماله في فصل لاحق) ، لكن يقوم بتوليها في فيلم واحد ، ولقد استطاع فون ستروهايم وفون ستينبرج فيها بينهما توليف نسخة من « مارش الزفاف » تتطابق على نحو ما. لم كان مقروء للجزء الأول ، مع إضافة مشهد غني النهاية لوزانف البطلين في كاتدرائية سان ستيفن (والتي قام داي رينهان بتصويرها بطريقة التكيف) . ولكن جيسى لاسكي نائب رئيس قطاع الإنتاج بالشركة رفض هذه النسخة ، وأمر بإعادة توليها عن طريق مؤثر الشركة جوليان جوبستون ، لتصبح هي النسخة ذات الاثنتي عشرة بكوة . والتي كانت هي نسخة العرض الجماهيري ، وبينما كان منوطا لافتتاح عرض الفيلم في يناير ١٩٢٨ ، فانه واجه تأجيلا للعرض بسبب خطوه غير الشيعية الناطقة ، لذلك فان المسؤولين التنفيذيين للشركة قرروا إضافة موسيقى تصويرية على شريط الصوت من تأليف ج . س . زيمشنتك ولويس فرانسيسكو ، ليتم العرض أخيرا في أكتوبر ١٩٢٨ لينال الفيلم فشلا تجاريا ، واستقبالا نقديا فائرا ، لهذا فان المسؤولين عن التوليف في شركة باراماونت قاموا بجمع لقطات الجزئين الأول والثاني في خليط غير متجانس تحت عنوان « شهر العسل » ، تم عرضه في أوروبا في عام ١٩٢٩ والتي تبرا منه فون ستروهايم ، لكنه قام قبل وفاته في عام ١٩٥٧ بإعادة توليف الجزء الأول لكي يقترب كثيرا من السيناريو الأصل ، وتلك هي نسخة الفيلم الموجودة الآن من مقاس ١٦ مليمترا ، مع الصوت على الشريط في أرشيف السينماتيك الفرنسي ، لكي تبقى دليلا على أهم أعمال فون ستروهايم في الميزانسين الذي يحصى على عاله الثرى بالتفاصيل حول الفرائز والجنس .

وهكذا ، فان كارثة « مارش الزفاف » ، وقبلها « العجش » - كانت سببا في أن سمعة فون ستروهايم بين منتجي هوليوود لم تكن سمعة طيبة على الرغم من أن موهبته لم تكن أبدا موضع نقاش . وفي عام ١٩٢٨ تقاعد منه جوزيف كيندي (الذي سوف يصبح فيما بعد منتجا مستقلا) ،

لكي يكتب ويخرج فيلماً للنجمة جلوريا سوانسون (١٨٩٧ - ١٩٨٣).
 التي تركت العمل لدى شركة باواماونت في عام ١٩٢٦ لكي تنتج أفلامها
 بنفسها ، ومن أجل المرض من خلال شركة « البنانون المتحدون » . وهكذا
 أنجز فون ستروهايم سيناريو من جزئين باسم « المستنقع » ، والذي وافق
 عليه مكتب هيز (الرقابة) ، والذي لا يمكن وصفه إلا بأنه سيناريو شديد
 الغرابة ، تدور إحدى فقراته في أوروبا حيث تتم خطبة الأمير فولفرام إلى
 ملكة إحدى الدول البافارية الصغيرة ، لكن الأمير يقع في حب راحبة شابة
 تدعى كيتي كيل (سوانسون) ، والتي يختطفها في مشهد لاحق إلى شقته
 في القصر الملكي . لكن خطيبته الملكة ريجينا تضبطهما ، وتضرب كيل
 بالسياط وتطردهما من القصر وتسجن فولفرام . ان كيلى تحاول الانتحار ،
 لكن يتم استعادتها بعد انتقالها إلى شرق أفريقيا الواقعة تحت السيطرة
 الألمانية ، حيث كانت تجتزر أمها الروحية في مدينة دار السلام . ويبدأ
 الجزء الثاني عندما تصل كيلى إلى أفريقيا ، لتكشف أن قريبتها المتوفاة
 كانت تلك حاوراً متعلماً قديماً . وأنها كانت فيلسفة ، لذلك فإنها قامت
 بتزيين الأمور لكي تتزوج كيلى من « أغنى رجل في أفريقيا » ، وهو رجل
 عجوز مريض يدعى يان . وبالفعل ، فإن كيلى تتزوج في نوبة من اليأس
 المطبق ، وبعد ثمانية شهور تكون كيلى قد نجحت في تحويل المأخوذ الرث
 إلى كيان راق يدعى « بوتو بوتو » وتنصب نفسها ملكة عليه . ثم يموت
 يان بسبب الزهري ، ويصل فولفرام من ألمانيا فوق باخرة ، بينما كانت
 الملكة ريجينا تلفظ أنفاسها ، وفي النهاية يقنع كيل بالعودة معه والزواج
 منه لكي يتم تنويرها وتصبح الملكة كيل . لكي تنال ما تستحقه منذ زمن
 طويل ، ولكنه ما يوحى أيضا باستمرار الفساد والفسوق سواء في « أوروبا
 المتحضرة » أو في أفريقيا « الهجينة » .

قام فون ستروهايم بالعمل مع المصورين جوردون بولاك وبول أيلانو
 لتصوير أكثر من نصف لقطات هذا الفيلم الثغالي ، بما فيها بعض المشاهد
 الأفريقية المصطنعة ، لكي يفاجأ من جديد بإزاحته عن المشروع بأمر
 من جلوريا سوانسون ، وذلك خلال شهور يناير ١٩٢٩ ، فقد كانت
 مخاوفها تزداد من رد فعل الرقابة حول المشاهد الأفريقية . كما أبدت
 رفضاً أخلاقياً لما أطلقت عليه فيما بعد « رؤية السيد فون ستروهايم العميقة
 للعجيم فوق الأرض » . لهذا أعطت جلوريا سوانسون الصلاحيات إلى
 كيندى لكي يجد مخرجاً آخر من أجل انقاذ المشروع ، ولكن ذلك بدأ
 مستحيلاً في فترة كانت تتحول فيها صناعة السينما كلها إلى الأفلام
 الناطقة بالإضافة إلى عوامل أخرى . وفي النهاية ، قامت جلوريا نفسها -
 التي أنفقت حوالي ٨٠٠ ألف دولار على الإنتاج - بإضافة مشهد ختامي

متسلف إلى الفقرة الأوربية ، تشير فيها إلى أن محاولة كيل الانتحار قد نجحت ، ليتم عرض الفيلم في أوردبا في عام (١٩٣٢) بزعم أنه « من أعمال فون ستروهايم الأصلية » ، حيث نال الفيلم نجاحا تقديرا واسما ونجاحا جماهيريا محدودا . وتبعا مثلما فعل فون ستروهايم مع النسخ المبتورة من « الجشع » و « شهر العسل » ، فإن تلك النسخة التي احتوت على بقايا فيلمه نالت استنكاره وتبرأه منها ، ولكن فون ستروهايم قام بالإشراف على إعادة توليف « الملكة كيلي » طبقا للجزء الأول من المشروع على الرغم من أنه ظل بالطبع مشروعا غير مكتمل .

كان ستروهايم قد صور عشر بكرات من الثلاثين بكرة المقررة ، وذلك من خلال التصوير طبقا للتطور التكنولوجي للسينما ، وذلك قبل التوقف عن استكمال المشروع ، لهذا فإن ثمان بكرات تشكل معا الجزء الأوربي من الفيلم ، بينما تدور البكرتان الأخيرتان في مدينة دار السلام ، وبذلك فقد كان في إمكان الأنسة سوانسون أن تستخدم لقطات الفقرة الأوربية في نسختها المعروضة ، والتي يمكننا أن نجد شبحها في فيلم « سن ست بوليفار » (١٩٥٠) للمخرج بيلي وايلند ، وهو كوميديا سوداء من النوع الذي تتأمل فيه هوليوود نفسها ، والذي يعرض في جزء منه لنجمة السينما الصاعدة نورما ديزمونت التي أفل نجمها وقامت بدورها سوانسون) ، كما يظهر أيضا مخرجها وزوجها السابق ماكس فون هايرلنج (ويقوم بدوره فون ستروهايم) . وقد تم اكتشاف البكرتين اللتين تحتويان على المشاهد الأفريقية في عام ١٩٦٥ ، وتتم إضافتهما إلى فيلم « الملكة كيلي » في عام (١٩٧٨) بواسطة دونالد كريم ودينيس دوروس ، ليعرض الفيلم للمرة الأولى كاملا في متحف الفنون في لوس أنجلوس في فبراير عام ١٩٨٥ . وفي هذه النسخة حذفت النهاية المتسلفة التي أضافتها سوانسون ، كما تم أيضا إضافة عشر دقائق من الصور واللقطات الأرشيفية من كل أنحاء العالم لتفادي الثغرات في السرد . وفي النهاية ، فانه يمكننا القول بأن فيلم « الملكة كيلي » كان من الممكن أن يكون من أعظم أفلام ستروهايم لو كان قد تمكن من استكمالها .

لقد كان استبعاد فون ستروهايم من مشروع « الملكة كيلي » كارثة كاملة في حياته المهنية ، فقد بدا هذا المشروع وكأنه يؤكد السمعة التي تحكى عن غرام فون ستروهايم بزيادة التكاليف الانتاجية وسوء طبعه من وجهة نظر كل منتجي هوليوود . كما أن تحول صناعة السينما إلى عصر الصوت أصبح ذريعة في أيدي العديد من أعدائه من أجل تقزيم دوره في عالم فن وصناعة السينما ، فقد انحصر دوره الفني على كتابة السيناريوهات

لأفلام مثل « العاصفة » (١٩٢٧) و « شروق الشمس الغافية » (١٩٢٩) وكذلك التمثيل في أفلام غيره من المخرجين مثل أفلام « جايو العظيم » (١٩٢٩) لجيمس كوز ، و « ثلاثة وجوه في الشرق » (١٩٣٠) لروى دل روث ، و « كما تخرجني » (١٩٣٢) لجورج فيتز موريس . لقد اضطر فون ستروهايم لمثل هذه الأعمال لكي يكسب عيشه ، ولكنه بعد محاولة فاشلة لإعادة إخراج فيلم « أزواج مخدوعون » لشركة « يونيفرسال » ، مع إضافة الصوت واستخدام شريط تكنيكول ذي اللونين ، وهي المحاولة التي استغرقت ما بين عامي (١٩٣٠) و (١٩٣١) ، استطاع فون ستروهايم أن يحصل على فرصته الأخيرة للإخراج عن طريق وينفيلد شيهان الذي كان مستولا تنفيذيا في شركة فوكس ، بالتوقيع معه لأعداد سينمائي « مسرحية » التجوال في بروودواي « للمؤلف دون باول في أواخر عام ١٩٣١ .

تطور أحداث المسرحية حول فتاتين تقيمان معا في نيويورك بعد حضورهما اليها من مدينتهما الصغيرة . وكان من المقرر إنتاج الفيلم انتاجا متواضعا (من نوع الأفلام التي كان يطلق عليها أفلام حرف « ب » وهي التي يتم عرضها في برنامج واحد بعد فيلم روائي آخر ، وذلك باستخدام ميزانيات محدودة ، على الرغم من أن الميزانية المقررة للفيلم كانت ٣٠٠ ألف دولار ، وهو رقم كبير جدا بالنسبة لهذا النوع من الأفلام) . ومع ذلك ، فقد بذل فون ستروهايم جهدا كبيرا لكي يضفي عليه تراه بصريا وإثرا ، وذلك من خلال تعاونه مع المصور السينمائي جيمس وونج هار (١٨٩٩ - ١٩٧٦) . بدأ التصوير في الثاني من سبتمبر عام ١٩٣٢ بعد تأجيل المشروع مرات عديدة ، لينتهي التصوير على نحو نموذجي خلال ثمانية وأربعين يوما في حدود الميزانية المقررة ، ولكن بدا أن حبكة الفيلم تحولت شيئا فشيئا خلال تصويره إلى أن تكون دراسة نفسية كئيبة عن علاقة شخصية مثلية خفية تربط بين بطلتي الفيلم ، لذلك ثار صول وورتلز نائب رئيس شركة فوكس عندما رأى الفيلم ، وقرر منع عرضه ، وتم فصل فون ستروهايم ليعاد كتابة السيناريو ويتم عرض الفيلم على عدة مخرجين ، من بينهم الآن كروسلانده وراؤول وولش و سيدني لانفيلد و ادوين بريك والفريد وولكر ، ليتم عرض الفيلم في مارس (١٩٣٣) تحت عنوان « مرحبا أيتها الأخت » ، والذي كان يحتوى على ما يقرب من نصف المادة الأصلية التي قام فون ستروهايم بتصويرها ، على الرغم من أن اسمه لم يظهر في عناوين الفيلم . وهكذا بعد أن تم فصله المرة بعد المرة من شركات يونيفرسال ، و « م . ج . م » و « باراماونت » ، و « الفنانون المتحدون » ، فإن سمعة فون ستروهايم كصانع للأفلام كانت قد دمرت تماما ، ولم يسمح له بعدها بأن يعود للإخراج مرة أخرى ، فاضطر للعمل لفترة ككاتب للحوار في شركة « م . ج . م » - مثلما اضطر كيتون من قبل أن يفعل - قبل

هوليوود في العشرينيات

أن يتحول تحولاً كاملاً إلى التمثيل ، تبين عامي ١٩٣٤ و ١٩٥٥ ظهر فون ستروهايم في حوالى اثنين وخمسين فيلماً للمخرجين آخرين ، وأدى أدواراً مهمة مثل أدواره فى فيلم « الوهم الكبير » (١٩٣٧) لجان رينسوار ، و « صن ست بوليفار » (١٩٥٠) لبيلى وايلدر ، ومن خلال التمثيل استطاع أن يحيا حياة طيبة ، وأن يكتب بعض الروايات وظل نجماً مشهوراً حتى وفاته فى فرنسا فى عام ١٩٥٧ .

كان ادريك فون ستروهايم - الذى يجمع بين النزعات الرومانسية والقدرية انشأوية والكلبية الساخرة - آخر المخرجين المستقلين الكبار فى هوليوود ، وآخر « مؤلف » للأفلام (بمعنى أنه كان يترك بصمة شخصية قوية على أفلامه التى كان يقوم بالاشتراك فى العديد من عناصرها الفنية) ، فقد كتب سيناريوهات معظم أفلامه ، كما كان يقوم أيضاً بتصميم الديكور والأزياء والتوليف ومساعدة مدير التصوير ، بالإضافة إلى قيامه بتمثيل أدوار البطولة . لقد أصبحت الواقعية التى استحوذت عليه أسطورة من أساطير هوليوود ، ولقد كانت الواقعية بالنسبة له دائماً أداة تهدف لتحقيق النزعة الطبيعية الرمزية على طريقة الروائيين الطبيعيين فى أواخر القرن التاسع عشر ، مثل زولا وموباسان وثرين ونوريس ، وهى النزعة الطبيعية التى تستخدم أسلوب تراكم تفاصيل السطح الواقعى للأشياء لكى تقودنا فى النهاية تحت هذا السطح ، وإلى جوهر الوجود الإنسانى . لقد كانت تلك النزعة هى التى أدت إلى رفض فون ستروهايم لطريقة مونتاج جريفيث ، وهو ما جعل أفلام فون ستروهايم تميل إلى تفصيل استخدام اللقطة الطويلة زمنياً - أو ما يعرف باسم « اللقطة المشهدة » - والتى يتم تكوين عناصرها من خلال استخدام عمق الكادو ، وبحركة كاميرا محدودة ، لذلك فإن مثل هذه اللقطات توحى بتأثير طبيعي عن العلاقة بين الشخصيات وبعضها البعض ، وبينها وبين المحيط الذى تعيش فيه ، ولقد قام الناقد والمنظر الأدبى باؤان فى مقالته المهمة « تطور اللغة السينمائية » بوصف فون ستروهايم بأنه « مبدع القصة السينمائية التى لا تتوقف أحدائها عن التدفق والحركة ، والذى كان يميل دائماً إلى الإيحاء بتكامل عناصر المكان لقد كان يملك قاعدة واحدة بسيطة فى الإخراج : تأمل العالم عن قرب ، واستمر فى هذا التأمل وسوف يتكشف لك هذا العالم فى النهاية عابداً أمام عينيك بكل قسوته وقبحته » . ومع أن فون ستروهايم كان فناناً يميل إلى المنهج الطبيعى ، فقد كان فى الوقت ذاته يتمتع بخيال ساخر ، ويمكن أن نرى ذلك فى افتتاحه بعرض الانحرافات الجنسية ، فهو لم يكن يستخدمها كما كان يفعل دى ميل لدغدغة غرائز الجماهير ، أو حتى لظهور نزوع نحو التمتع بمثلذات

الحياة ، كما كان يفعل لوييتش ، ولكن فون ستروهايم كان قريباً من العالم الذي سوف يقرص فيه فيما بعد لوى يونويل (كما سوف نرى في الفصل الخامس عشر) . لهذا كان فون ستروهايم يستخدم الأنحرافات الجنسية على أنها مجاز تتحلل حضارى أكثر عمقاً وانتشاراً ، وهو الأمر الذى يؤكد أنه كان يملك نظرة فلسفية عميقة ، لهذا فقد عادت الى الظهور تيمات يعينها فى أفلام فون ستروهايم المهمة ، وهى التيمات التى تتناول فساد وتحلل الأرستقراطية الأوروبية ، وتعرض البورجوازية الأمريكية لمثل هذا الفساد والتحلل ، وكذلك انحلال الجماهير . ان هذه التيمات تفصح عن تشاؤم حضارى عميق يعود الى أوروبا فى نهاية القرن التاسع عشر ، وهو التشاؤم الذى يبدو أنه بقايا مريية من النزعة المثالية التى فشلت فى تحقيق أهدافها ، ولكن أفلام فون ستروهايم كانت تفصح فى نوع من التوازن مع هذه النظرة عن تعاطف واضح مع البشر كإفرايد وقد وجعلوا أنفسهم وسط تيار هدام يهدد الجنس البشرى .

لقد أطلق بعض الناس على فون ستروهايم نفسه صفة « الهدم الذاتى » ، ولقد كان بالفعل - بمعنى من المعانى - ضحية لمزاجه الخاص وأسطورته الخاصة ، لكنه كان أيضاً ضحية لتحويل هوليوود من بداياتها كمشروع استثمارى مقام لبعض الأفراد ، الى صناعة هائلة ومتمكاملة أفقياً ورأسياً ، وان الدليل العملى على هذا التحول الجذرى فى صناعة السينما الأمريكية يمكننا أن نراه فى حالة الحصار التى وجد فيها فون ستروهايم نفسه كمخرج بين عامى ١٩١٨ و ١٩٣٢ . لقد كان ما حدث بالنسبة لفون ستروهايم فى هوليوود خلال العشرينيات هو ما حدث أيضاً بالنسبة لجريفيث وشابلن وكيوتون ، الذين كانوا المخرجين والمنتجين المستقلين العظماء فى فترة السينما الصامتة فى أمريكا ، فعندما بدأ فون ستروهايم بجريفيث صناعة الأفلام الروائية فى كاليفورنيا الجنوبية خلال العقد الثانى من هذا القرن ، لم تكن هناك طريقة تقليدية صارمة فى إنتاج هذه الأفلام ، لأن الأفلام الروائية كانت فى حد ذاتها سلعة جديدة ، وعندما تطورت الأشياء مع الزمن كان على أشخاص - سواء كأفراد أم كمجموعة مثل هارى ايتكين أو كارل لايل على سبيل المثال - أن يأتوا بأموالهم لاستثمارها فى صناعة الأفلام ، وتكون تلك الأموال هى المصدر الرئيسى للتمويل ، بينما كان فنانون مثل جريفيث أو فون ستروهايم يقومون بالإنتاج الفعل لهذه الأفلام بالمعنى الحرفى لهذه الكلمة ، فقد كان من بين مسئوليات المخرج القيام بمهام عديدة مثل كتابة السيناريو ، واختيار الممثلين ، ومواقع الأحداث ، وتصميم وتنفيذ الديكور ، وتوفير كل العناصر الأساسية المطلوبة لتنفيذ التصوير ، بالإضافة الى القيام بالتصوير

والتوليف أيضا ، وقد كانت تلك المستوديات جميعها تمنح المخرج حرية فنية وإبداعية كبيرة ، وعندما تحول إنتاج الأفلام الأمريكية إلى ما يزعم البعض أنه قد أصبح يحتل المركز الرابع بين الصناعات الوطنية بين عامي ١٩١٩ و ١٩٢٧ ، بدأ هذا النظام الفردي المستقل في الانتاج في التراجع لكي يسود نظام الاستوديو (على طريقة استوديوهات تراينجل ، و كيتون ، وشابلن) ، لينتهي الأمر إلى يد شركات صناعية احتكارية كبيرة مثل باراماونت و فوكس و « م . ج . م » ، وبحلول عام ١٩٢٧ تأسس نظام الاستوديو في عملية صناعة الأفلام على مدى من الطرائق المتبعة لدى توماس إينس وماك سينيت في العقد السابق ، ولم يكن هناك داخل هذا النظام إلا مساحة شديدة الضيقة لكي تعيش فيها مواهب فردية ومتفردة مثل فون ستروهايم أو كيتون أو جريفيث . (هناك الكثير من الأبحاث التي تناقش أسطورة اعتبار صناعة السينما « الصناعة الرابعة الكبرى » ، والتي اعتبرها العديد من مؤرخي السينما حقيقة لا يطالها الشك ، فمن خلال دراسة ج . دوجلاس جومري المنشورة عام ١٩٨٢ ، يتضح من خلال الأرقام أن صناعة السينما كانت في عام ١٩٢٣ تحتل موقعا من الصناعات الأخرى بين المركز السابع والثلاثين والخامس والأربعين ، فمن المستحيل إذن أنها كانت رابع الصناعات الكبرى في العقد السابق . ويعتقد الباحث أن صناعة السينما ذاتها هي التي روجت هذا الزعم خلال العشرينيات ، كنوع من أنواع الإعلان ، وربما أيضا لتباعد بعض الضغوط على الإدارات الحكومية . وقد يكون كل هذا صحيحا . ولكن كانت صناعة السينما الأمريكية مهمة من المنظور الاجتماعي وليس من المنظور المالي الصرف - أي من خلال تأثيرها القوي والدائم على منظومة القيم لدى الصعد الهائل من المتفرجين الذين كانوا يقبلون على مشاهدة الأفلام - فإن صناعة السينما الأمريكية كانت من المؤكد أقوى الصناعات على الإطلاق منذ الثورة الصناعية ، وهي القوة التي سوف تتحول إلى الإذاعة والتلفزيون في فترة لاحقة كوسيط للاقناع الجماهيري والسيطرة على أفراد المجتمع) .

ولقد كان مجيء عصر الصوت حاسما في مجال سيطرة نظام الاستوديو في الانتاج ، وتراجع دور المواهب الفردية للفنانين ، فقد اضطرت الشركات إلى اقتراض كميات هائلة من الأموال لاستكمال التحول للصوت ، في فترة كانت هي ذاتها بداية عصر الكارثة الاقتصادية الكبرى في أمريكا ، والتي مارست دورها أيضا في أن تدفع الصناعة إلى مزيد من العزلة الانتاجية لتحقيق قدر أكبر من الفاعلية وضمان الربح على حساب المواهب الفردية . وهكذا اختفى المخرج الذي يقوم بالإشراف على العملية الانتاجية ، ليحل محله مفهوم « المنتج المثقل » الذي كان نموذج الأمل

هو إيرفينج تولبرج في شركة « م . ج . م » ، وهو الرجل الذي أحدث جرحا عظيما في الأصالة الفنية لأفلام مثل « زوجات ساذجات » ، و « الجشع » ، لهذا فإن حلول عصر الصوت كان يعنى الكثير بالنسبة للسينما الأمريكية ، أكثر من مجرد تحول نجوم عصر السينما الصامتة الذين كانوا يشبهون أنصاف الآلهة لكي يظهروا على الشاشة كبشر عاديين ، قد ينطقون الكلمات ولكنك ولثغات ، مثلهم في ذلك مثل كل الناس . فقد كان التحول للصوت يعنى أيضا بالنسبة للسينما الأمريكية شيئا أكثر عمقا من مجرد ذلك الطابع الكسول في إيقاع الأفلام الذي سببته التقنيات البدائية آنذاك في تسجيل الصوت ، ولكنه كان يعنى في جوهره تحول صناعة تقوم على المشروع الفردى المغامر ، والتي يقودها بعض صناع الأفلام المبتدئين بخلق الأفلام ذاتها ، الى أن تكون صناعة تكنولوجية ضخمة يسيطر عليها مديرون يمثلون أصحاب الأسهم ، ويمارسون سلطة مطلقة على كل العناصر الفنية بهدف تحقيق أكبر قدر من الأرباح . لقد كان الأمر يشبه في العديد من جوانبه الحياة الأمريكية المعاصرة ذاتها - والتي دخلت إليها وسائل الاتصال الجماهيرية ، ونموذج الاستهلاك الجماعى الهائل ، ووسائل الانتقال السريعة - وهى الحياة التي شهدت خلال العشرينيات مولد الرأسمالية العملاقة . لقد كان هذا العقد من تاريخ السينما الأمريكية هو الفترة الوحيدة التي لم يكن يسمح فيها للمواهب الفنية الحقيقية أن تكشف عن أعماقها وحجمها ، وهو ما أدى بالضرورة الى تدميرها دون شفقة أو رحمة !!

حلول عصر الصوت (١٩٢٦ - ١٩٣٢)

الصوت على القرص

بعد اختراع السينما ذاتها ، كان أكثر الأحداث أهمية في تاريخ السينما هو إضافة الصوت إليها . وفي الحقيقة أن فكرة الجمع بين الصور المتحركة ونوع ما من الصوت المتزامن كانت موجودة منذ أن كانت السينما مجرد فكرة في ذهن مخترعيها ، فان توماس اديسون على سبيل المثال كان يبيع اختراعه الكاينيتوجراف على أنه يتيح مصاحبة بصرية لاختراعه الأصلي الفونوجراف ، كما نجح ديكسون في عام ١٨٨٩ في أن يحقق نوعا من التزامن بين الآلتي ، كما كان هناك مخترعون آخرون مثل جورج ديمتي وأوجست بارون في فرنسا ، ووليم فريز - جرين في إنجلترا ، يقومون بتجريب آلات تجمع بين الصوت والصورة في أواخر القرن التاسع عشر ، ولقد شهد معرض باريس الدولي في عام ١٩٠٠ ثلاثة نظم مختلفة يمكن بها تحقيق التزامن بين تسجيلات الفونوجراف والشرائط السينمائية ، وهي الفونوراما ، والكرونوفون ، والفونو - سينما - تياتر ، وهذا النظام الأخير كان يتضمن شرائط من دقيقة واحدة لبعض النجوم الكبار من عالم المسرح والأوبرا والباليه . كما قام أوسكار مستر في ألمانيا بإنتاج أفلام قصيرة ذات صوت متزامن ، وكان يروج لها على أنها لعبة أو بدعة جديدة في عام ١٩٠٣ ، لكنه بحلول عام ١٩٠٨ كان قادرا على تزويد أصحاب دور العرض بأفلام تصاحبها موسيقى مسجلة ، ولقد حقق نظام الكرونوفون الذي ابتكره جومون شهرة في بريطانيا ، وهي الشهرة التي نالها أيضا نظام الفيلافون الذي ابتكره هيبورث ، كما استطاع اديسون في الولايات المتحدة أن يحقق شهرة مماثلة بنظامه في الجمع بين الصورة والصوت ، والمروفين باسم السينتوفونوجراف والكاينيتوفون .

تأت كل هذه النظم البدائية نعتمد على الفونوجراف كمصدر للصوت المصاحب للعرض السينمائي . وكانت الأدوات الأولى تستخدم أسطوانات من الشمع تحولت فيما بعد إلى نظام الأقراص ، ولكن هذه تلك كانت تشترك في ثلاث صعوبات رئيسية : مشكلة التزامن بين تسجيل الصوت وتصور الحدث على شريط سينما ، ومشكلة تكبير الصوت لكي يصبح مسموعا لجمهور كبير ، ومشكلة المدى الزمني للفصير لكل من الأسطوانة والقرص ، بالمقارنة مع الطول المتداد لشرائط الصور المتحركة . ولقد سمح حل المشكلة الأولى جزئيا باستخدام أدوات ضبط كان المقصود منها تحقيق التوافق التام بين الصوت والصورة ، لكنها لم تكن تحقق نجاحا عمليا عند استخدامها ، فلو أن إبرة الفونوجراف قفزت عن طريق الخطأ فوق الأسطوانة أو القرص ، أو لو أن شريط الفيلم تمزق في آلة العرض أو توقف للحظة ، فإن استعادة تحقيق التزامن بين الصوت والصورة يصبح مستحيلا . أما مشكلة تكبير الصوت فقد تم التعامل معها عن طريق إخفاء مجموعة كبيرة من السماعات خلف الشاشة ، على الرغم من أن بعض التجارب قد بدأت حوالي ١٩١٠ في استخدام السماعات ذات الهواء المضغوط من النوع الذي نستخدمه اليوم . أما المشكلة الثالثة فقد كانت تمثل صعوبة حقيقية ، إذ أن طول الفيلم الروائي المتداد بحلول عام ١٩٠٥ كان يتجاوز بكثير المقاطع الأربع التي هي المدى الزمني لتسجيل الصوت فوق أسطوانة الفونوجراف ، والمقاطع الخمس للقرص ذي الاثنى عشرة بوصة . ولقد حاول البعض حل هذه المشكلة باستخدام عدة آلات من الفونوجراف في وقت واحد ، تبدأ كل منها بعد أن تنتهي سابقتها ، ولكن ذلك لم يقدم حلا للمشكلة لأن الانتقال من آلة إلى أخرى كان يؤدي في الأغلب إلى فقدان التزامن ، كما أن محاولة استخدام الأقراص ذات الحجم الكبير أدت إلى جودة أقل في تسجيل الصوت . وفي السنوات التي سبقت الحرب العالمية الأولى كانت الأفلام الروائية تزداد طولاً ، بالإضافة إلى اعتمادها على التوليف الأكثر تعقيداً ، وهكذا توقفت تماماً التجارب التي تهدف إلى الجمع بين الفيلم والفونوجراف ، وإن ظلت بعض آثارها خلال فترة الحرب في بعض الأفلام القصيرة ذات اللقطة الواحدة ، والتي يتم الترويج لها على أنها لمية منلية .

ومع ذلك ، فإن الفشل في تحقيق التكامل بين الفونوجراف والسينما لم يؤد إلى الصمت المطبق للصور المتحركة ، ففي الحقيقة إن السينما الصامتة لم تكن صامتة ، فقد كانت المؤثرات الصوتية يتم استخدامها عن طريق أشخاص يقومون بمحاكاةها في دور العرض ، أو باستخدام بعض الآلات التي انتشرت بعبء عام ١٩٠٨ مثل أليفسكس

وكينيمافون ، اللتين تقومان باطلاق بعض المؤثرات الصوتية ، بالإضافة الى أن الموسيقى الحية التي يتم عزفها لمصاحبة الفيلم كانت جزءا من فن السينما منذ بداياتها الأولى ، ففي عرض سينماتوجراف لومبير في جران كافيه في باريس يوم ٢٨ ديسمبر ١٨٩٥ ، كان هناك عازف للبيانو يصاحب عرض الصور المتحركة ، كما كان ميليس يقوم بنفسه بعزف المصاحبة الموسيقية على البيانو في العرض الأول لفيلم « الرحلة الى القمر » في باريس عام ١٩٠٢ . لهذا ، فإن كثيرا من دور العرض الصغيرة والرخيصة كانت تتعاقد مع عازفي البيانو خلال العقد الأول من القرن ، لكل يرتجلوا الموسيقى الملائمة للمشاهد المروضة . لكن عندما بدأ طول الفيلم الروائي المعتاد في الزيادة من بكرة واحدة (حوالي ست عشرة دقيقة بمعدل عرض الفيلم الصامت في ١٦ كادرا كل ثانية) ليصل الى ما بين ست وعشر بكرات (أى من تسعين الى ١٦٠ دقيقة) بين عامي ١٩٠٥ و ١٩١٤ ، كان السرد السينمائي بدوره قد أصبح أكثر تعقيدا وتركيبا ، ولذلك فإن طريقة العزف الارتجالي المنقطع خلال العروض السينمائية لم تعد ملائمة ، وتم استبدال مصاحبة موسيقية متواصلة بها ، يتلأم فيها نوع الموسيقى المزودة مع كل مشهد ، والسباق الذي يجمع بينه وبين المشاهد الأخرى .

ولقد شهدت تلك الفترة أيضا تراجع انشاء دور العرض المتواضعة « النيكول أوديون » لتحل محلها « قصور الاحلام » التي تتسع للآلاف من المشاهدين ، وحوالي مائة من العازفين الأوركسترايين ، أو أنها كانت على اقل تقدير تحتوى على أوركسترا كبير من نوع ويرليتزر ، الذي كان يتيح الحصول على مدى كبير من المؤثرات الأوركسترالية . وفي تلك الفترة نفسها كان الفيلم الروائي الطويل قد أصبح الشكل السينمائي السائد في الغرب ، لهذا فإن العديد من المنتجين كانوا يقرمون بالتعاقد مع مؤلفين موسيقيين لوضع نصوص موسيقية خاصة بأفلامهم الكبيرة ، وهو ما تطور فيما بعد لكي يشمل خلال العشرينيات كل الأفلام الروائية الطويلة . بصرف النظر عن قيمتها أو جودتها - والتي كان يتم تزيينها مصحوبة بكتيب يقترح بعض الانتظفات الموسيقية الملائمة ، وتوقيت استخدامها خلال عرض الفيلم . ولقد كان أول نص موسيقي يتم تأليفه خصيصا للسينما هو النص الذي ألفه كامى سان - صانع عام ١٩٠٧ لفيلم « اغتيال دوق جيز » (١٩٠٨) لشركة « فيلم الفن » . ومن بين النصوص الموسيقية المهمة والمؤلفة خصيصا للأفلام في عصر السينما « القصاصة » ، موسيقى جوزيف كارل بريل لفيلم جريفيث « مولد أمة » (١٩١٥) ، و « التصويب » (١٩١٦) ، وموسيقى فيسكتور شيرتزنجر لفيلم توماس اينس « الحضارة » (١٩١٦) ، وموسيقى

هوجر ديزنفيلد لفيلم جيمس كروز « العربية المقطاة » (١٩٢٥) ، وفيلم مورناو « الشرقي » (١٩٢٧) ، وموسيقى لويس جوتشووك لفيلمى جريفيث « براعم مكسرة » (١٩١٦) ، و « أيتام العاصفة » (١٩٢١) ، وموسيقى مودتر ويلسون لفيلم دوجلاس فيربانكس « لى بغداد » (١٩٢٣) ، وموسيقى وليم فيريديك بيتزل لفيلم جريفيث « الطريق الى الشرق » (١٩٢٠) ، وموسيقى انورابى لفيلم جون نورد « الحصان الحديدى » (١٩٢٤) ، وموسيقى ليو كيمبسنسكى لفيلم اريك فون ستروهايم « الجمع » (١٩٢٤) ، أما فى أوروبا ، فقد كتب ادموند هايزل نصوصا موسيقية ثورية رائعة لفيلمى ايزنشتين « بوتيمكين » (١٩٢٥) ، و « أكتوبر » (١٩٢٨) ، كما ألف جوتفريد هوبرتز موسيقى فريتز لانج « سيجفريد » (١٩٢٣) ، و « متروبوليس » (١٩٢٦) . كما أن مؤلفين موسيقيين أوروبيين كبارا كتبوا نصوصا موسيقية للسينما خلال العشرينيات ، ومن بين هؤلاء أريك ساتي ، داريوس ميلوه ، أدور أوينجير . جاك ايبير ، يان سيبيليوس ، بول هينديميت ، وديمتري شوستاكوفيتش .

الصوت على الشريط

لقد نضج مع نضج السينما ذاتها ذلك المفهوم الذى ينادى بأن المصاحبة الصوتية تتكامل مع وتضفى الحيوية على التجربة السينمائية ، ولكن لأن عددا قليلا فقط من دور العرض فى المدن الكبرى هى التى كانت مجهزة لاستخدام الأوركسترا أو حتى الأورغن الضخم ، فقد استمرت خلال الحرب العالمية الأولى وبمدها محاولات البحث عن وسائل فعالة وقليلة التكلفة لتسجيل الصوت من أجل عرضه مع الأفلام ، لتبدأ آنذاك تجارب التحول من التسجيل فوق القرص الى التسجيل فوق الشريط . لقد توصل الكثيرون الى النتيجة المنطقية بأن حل المشكلة الكبرى فى تحقيق التزامن ، والتي كانت تحدث دائما باستخدام نظام القرص ، يمكن حلها بتسجيل الصوت فوق شريط الفيلم نفسه والذى تطبع فوقه الصورة ، ولقد سبقت ذلك محاولات لتسجيل الصوت ضوئيا ، وذلك بتحويل الموجات الصوتية الى نمط تتتابع فيه الأضواء والظلال . وعلى الرغم من أن هذه المحاولات بدأت قبل اختراع الكاينيتوجراف نفسه (الذى يجمع بين الفيلم والأسطوانة أو القرص) ، فإن أول محاولة ناجحة لتسجيل الصوت بشكل مباشر على شريط الفيلم جنباً الى جنب شريط الصورة كانت من انجاز يوجين أوجستين لوبست ، الذى كان مساعدا سابقا لديكسون ، حين استخدم الاختراع البريطانى المسجل فى عام ١٩٠٧ لتحويل الشريط الضوئى لتسجيل الصوت الى نبضات كهربية ، باستخدام خلايا كهروضوئية من مادة السيلينيوم . (لقد كان هذا يعنى أن العلماء نجحوا فى تسجيل الصوت

وتحويله الى شرائط ضوئية ، ولكنهم لم يكونوا يعرفون قبل هذا الاختراع البريطاني كيف يستعيدون الصوت مرة أخرى من هذا الشريط الضوئي ، ولقد كان الحل العلمي لتلك المشكلة باستخدام الموصلات الكهروضوئية . التي تقوم بتحويل الضوء الى طاقة كهربائية ، ومن ثم الى موجات صوتية مرة أخرى) • وعلى الرغم من أن لوست لم يجد من يقوم بتمويل نظامه الذي اكتمل عام ١٩١٠ ، وحمل اسم « فوتو سينماتو فون » ، فإن تجارب لوست قد أصبحت هي الأساس الذي اعتمد عليه اختراع « الفوتوفون » لشركة « آر • سي • آيه » ، والذي كان يمثل واحدة من الطريقتين اللتين استخدمتهما هوليوود في بدايات السينما الناطقة ، وتعتمدان على تسجيل الصوت فوق الشريط • كما كان هناك رائد آخر في تقنيات الصوت فوق الشريط وهو المخترع البولندي الأمريكي جوزيف تايكو سينر الذي أجرى تجارب عديدة لتحويل الصوت الى ضوء ، من خلال التباين الذي يحدثه الصوت على شعلة من الغاز ، وذلك في بدايات عام ١٨٩٦ ، ولكن النظام الذي كان من الممكن تطبيقه في استخدام الصوت الضوئي أو الصوت فوق الشريط لم يكتمل الا في فترة ما بعد الحرب :

ففي عام ١٩١٩ قام المخترعون الألمان الثلاثة - جوزيف انجل وجوزيف ماسولي وهانز فوت - بتسجيل اختراعهم المسمى « ترائى - ارجون » (وهو ما يعنى حرفيا العمل الذي أنجزه ثلاثة) ، وهو نظام يتيح تسجيل الصوت فوق الشريط باستخدام خلية كهروضوئية لتحويل الموجات الصوتية الى نبضات كهربائية ، ثم تحويل النبضات الكهربائية الى موجات ضوئية ، التي يمكن تسجيلها فوتوغرافيا على حافة شريط الفيلم ولذلك فقد كانت آلة العرض السينمائي التي قاموا بتصميمها مزودة بمصباح ضوئي خاص « يقرأ » هذه الموجات الضوئية المسجلة فوق الشريط ، لتسقط الأضواء والظلال فوق خلية كهروضوئية تقوم بترجمة هذه الأضواء والظلال مرة أخرى الى موجات صوتية خلال مرور الشريط في آلة العرض ، وبذلك يتحقق فسمان التزامن الدقيق بين الصوت والصورة • كانت هناك مشكلة أخرى في عرض الأفلام تجعل مرورها في آلة العرض يتعرض أحيانا للإبطاء أو الإسراع في حركته ، وربما تعرض أيضا للتمزق ، وإذا لم يكن هذا الأمر مهما وحيويا في ادراك المتفرج لما يراه على الشاشة ، فانه كان يسبب تشويها جوهريا في الصوت يستحيل معه أن يفهم المتفرج ما يسمعه نتيجة التغير في سرعة حركة الشريط ، لقد كان مطلوبا إذن اختراع أداة تحقق السرعة الثابتة لمرور الشريط في آلة العرض ، وقد حققها اختراع الـ « ترائى - ارجون » من خلال نوع من « العندفة » التي تضمن منع التذبذب في سرعة عرض

الشريف . ولأن أصحاب الاختراع قاموا بحفظ حقوقهم في استخدامه ، فقد كان لزاما على المشتغلين بتصنيع آلات الصوت الضوئية ما بين عامي ١٩٢٠ و ١٩٢٧ أن يختاروا ما بين أن يدفعوا مقابل حق الانتفاع باختراع ، حدافة ، إل « ترائى - ارجون » ، أو أن يسرقوا هذا الحق ، أو أن يقوموا بتسويق آلات ذات جودة أقل . ولقد تم بيع حق استغلال إل « ترائى - ارجون » أخيرا الى شركة فوكس في عام ١٩٢٧ ، (وهي النصفقة التي اعتبرتها المحكمة العليا في الولايات المتحدة غير قانونية في عام ١٩٣٥) ، كما تمت صفقات مماثلة في أوروبا ما بين عامي ١٩٢٨ و ١٩٢٩ .

وكان المخترع الأمريكي لي دي فوريس (١٨٧٣ - ١٩٦١) قد واصل الى تطوير حاسم في تقنيات البث الاذاعي عام ١٩٢٣ ، وقام بتسجيل نظام خاص بتسجيل الصوت على الشريط شبيه بنظام الترائى - ارجون ، والذي كان يتيح أيضا حلا كاملا لمشكلة تكبير الصوت ، فقد كان دي فوريس يحاول منذ عام ١٩٠٧ تحسين الاستقبال الاذاعي ، كما قام بتسجيل اختراع أنبوية « القترايود » ، التي تقوم بتكبير الصوت عن طريق استخدام صمامات ثلاثية الكهربية ، كما أنها تقوم بتكبير الصوت الذي تستقبله الكترونيا وتنقله الى السماعات ، ولقد أصبحت تلك الاداة أساسية في تقنيات كل النظم الصوتية التي تحتاج الى تكبير الصوت ، مثل الاذاعة والفيلم الناطق والتسجيلات الصوتية الدقيقة والتليفزيون ، وذلك لأنها تمثل في مجال تسجيل الصوت واستعادته ما تمثله العدسة بالنسبة لتصوير الصور وعرضها ، أي أنها كانت بكلمات أخرى تتيح توصيل الرسالة أو الإشارة الى عدد كبير من المستقبليين في نفس وقت واحد . (قام دي فوريس ببيع حق استغلال صمام « الأوديون » في ألهواتف الى شركة التليفون والتليفراف الأمريكية في عام ١٩١٣ ، مما أتاح لها أن تبدأ مشروعها الضخم في إقامة الدوائر التليفونية عبر الولايات المتحدة من الشاطئ الشرقي حتى الشاطئ الغربي في عام ١٩١٥ ، كما قام أيضا ببيع حقوق استغلال صمام « الأوديون » باستخدامه في الراديو لنفس الشركة في عام ١٩١٤) . وقد بدأ اهتمام دي فوريس بتطوير « الأفلام الناطقة » في عام ١٩١٩ ، عندما أدرك أن التكامل بين صمام الأوديون ونظام التسجيل الضوئي للصوت فوق الشريط سوف يتيح تكبيرا أكبر للصوت أكثر مما يتيح نظام صوتي آخر خلال تلك الفترة . وبحلول عام ١٩٢٢ كان دي فوريس قد بذل كل جهده في بحث تفاصيل استخدام اختراعه على نحو تجاري ، لذلك قام في نوفمبر من ذلك العام بتأسيس شركة « فونو فيلم » لانتاج سلسلة من الأفلام الناطقة

القصيرة ، بالتعاون مع هوجو ريزنفيلد ، الذى كان يؤلف الموسيقى لبعض الأفلام الصامتة .

ومن خلال العمل فى استوديوهات نورما تالميدج فى مدينة نيويورك ، استطاع دى فوريسيت أن يصنع العديد من الأفلام « الفونوفيلم » ذات البكرة أو البكرتين كل أسبوع ، وهى الأفلام التى حققت نجاحا كافيا لاقتناع حوالى أربع وثلاثين من دور العرض على الساحل الشرقى فى أواسط عام ١٩٢٤ لإعادة تجهيزها لتكون صالحة لعرض هذه الأفلام . كما بدأت خمسون دار عرض أخرى فى نفس الطريق فى أماكن متفرقة من الولايات المتحدة وبريطانيا وكندا ، ولقد كان المخرجون فى أفلام دى فوريسيت متفاوت الجودة ، ولكنها كانت تستخدم الصوت بطريقة أو بأخرى ، وبهذه كانت تتضمن مقطوعات جاهزة من مسرحيات الأوبرا الكبرى ، وبعض عروض الأداء الموسيقى لعازفين مشهورين ، وفصولا من مسرحيات الفودفيل الشهيرة ، ومشاهد من المسرحيات ذاتة الانتشار ، وبعض الخطب التى يلقيها أشخاص باذئون مثل الرئيس كالفين كولىج والنائب دوبرت لافويت والكاتب جورج برنارد شو ، بل أن بعض هذه الأفلام كانت تحتوى أحيانا على قصص مؤلفة خصيصا لها . (من المحتمل أيضا أن دى فوريسيت استخدم طريقة « الفونو فيلم » لكى يتيح الوقت الكافى لتسجيل النص الموسيقى لريزنفيلد لفيلم « العربية المغطاة » عام (١٩٢٤) لجيمس كروز ، وفيلم « سيجفريد » فى عام (١٩٢٥) لفرينز لانج ، ولكن المعلومات التاريخية فى هذا الصدد غير واضحة تماما) . وعنى الرغم من أن دى فوريسيت حقق بعض النجاح الجماهيرى من خلال الألف فيلم الناطق القصير التى صنعها فى نيويورك بين عامى ١٩٢٣ و ١٩٢٧ ، إلا أنه لم يستطع أن ينجح فى محاولاته إثارة اهتمام منتجى هوليوود فى اختراعه « الفونو فيلم » ، لأنهم لم يكونوا يريدون آنذاك أن ينفقوا المال اللازم للتحويل الكامل فى نظم الإنتاج والعرض نحو السينما الناطقة ، فقد قدم عرضا فى بدايات عام ١٩٢٣ الى أساطين الصناعة الكبار مثل كارل لايمل فى شركة يونيفرسال ، وأدولف زوكور فى شركة باراماونت ، ولكنه قوبل بالتجاهل ، فقد كان المسئولون التنفيذيون فى الشركات يميلون لاعتبار الأفلام الناطقة بدعة مكلفة ليس لها مستقبل ، إلا أنها قد تدمر من يقوم باستثمار أمواله فيها . وهكذا فإن أيا من المسئولين فى هوليوود لم يظهر أقل اهتمام باختراع « الفونو فيلم » ، إلا أن النجاح المفاجئ لطريقة « الفيتافون » المنافسة بتسجيل الصوت فوق القرص قد دفعهم الى إعادة النظر فى إمكانات التحول الى الصوت فى عام ١٩٢٦ .

الفيثافون

كان الفيثافون نظاما معقدا يعتمد على تسجيل الصوت فوق القترص . قامت بتطويره معامل بيل للتليفونات ، التي كانت مؤسسة تابعة لشركة التليفون والتليفراف الأمريكية ، لكن اختراع الفيثافون في بدايته لم يلق ترحيبا من هرييود بسبب كراهية أصحاب الصناعة السينمائية آنذاك للانتقال الى عصر السينما الناطقة . فعندما حاول المسئولون في معامل بيل سوق هذا النظام الى الاستوديوهات الكبرى في عام ١٩٢٥ ، قوبلوا بالرفض المذهب ، فيما عدا شركة الافلام « اخوان وارنر » الصغيرة التي وبلت المفامرة بالتحول للسينما الناطقة ، والتي كانت تمنى من بعض المصاحب المالية آنذاك ، فعل الرغم من الشائعات التي كانت تقول انها على حافة الانقراض ، فانها في الحقيقة كانت تريد ان تغوض مخاطرة التوسع لتستطيع مواجهة المنافسين الكبار ، مما أدى الى بعض المشكلات في السيولة المالية لديها ، لذلك فقد فكر المسئولون التنفيذيون بالشركة في أن التحول للصوت يمكن أن يصبح في أيديهم مناورة هجومية وليست دفاعية من أجل تحقيق أهدافهم . وهكذا قامت شركة « اخوان وارنر » في أبريل عام ١٩٢٦ ، بدعم مال من مجموعة جولدمان ساكس المصرفية في وول ستريت . بتأسيس مؤسسة « فيثافون » والتي بدأت باستمارة حق تأجير نظام الفيثافون ، كما قامت أيضا بمقابل ٨٠٠ ألف دولار بشراء حق تأجير هذا النظام من الباطن الى شركات السينما الأخرى ، ولم تكن هذه الشركات تبتم آنذاك بصنع « الافلام الناطقة » ، بل ان شركة « افلام وارنر » نفسها لم تكن تفكر في ذلك ، وإنما كان ما تفكر فيه هو ان الفيثافون يمكن ان يتيح مصاحبة موسيقية متزامنة لكل اللامها ، مما يشجع دور العرض الصفري التي لا تستطيع توفير فرقة أوركسترا لية على عرض هذه الافلام ، وقد قامت شركة « وارنر » آنذاك بتوزيع بيان رسمي على أصحاب دور العرض الصغيرة يؤكد لهم أن « اختراع الفيثافون سوف يتيح لكل عروض اصور المتحركة أن تكون مصحوبة بموسيقى أوركسترا لية بصرف النظر عن حجم دار العرض » . ولأن شركة « وارنر » وضعت كل امكاناتها مع نظام الفيثافون ، فقد قررت أن تنظم له حملة دعائية واسعة تبلغ تكاليفها الاجمالية ما يزيد على الثلاثة ملايين دولار ، وهكذا تم العرض الأول لفيلم « دون جوان » (١٩٢٦) من اخراج آلان كروسلاند في ٦ أغسطس ١٩٢٦ في قاعة « مسرح وارنر » الكليف ، في الشارع الثاني والخمسين في حي برودواي من مدينة نيويورك . وكان هذا الفيلم هو أحدث افلام جون باريمور التاريخية شديدة الاهار ، والتي تم فيها استخدام نظام الفيثافون لموسيقى أوركسترا لية يعزفها أوركسترا نيويورك الفيلهارموني .

وقد سبق عرض هذا الفيلم الروائي الطويل برنامج امتد ساعة كاملة وتكلف مليون دولار من الألام القصيرة الناطقة ، التي رأى فيها الجمهور نجوم أوبرا متروبوليتان وأعضاء أوركسترا نيويورك الفيلهارموني ، وكان يسبق كل ذلك خطبة سينمائية قصيرة يلقها ويل هيز - رئيس المؤسسة الرقابية آنذاك - يعلن فيها « بداية عصر جديد في الموسيقى والصور المتحركة » • (كان تحول دور العرض الى نظام تكييف الهواء باهظ التكاليف ، اذ كان يبلغ حوالى ٤٠ ألف دولار لكل دار عرض ، الا أن دور العرض المكيفة قد أصبحت من احدى السمات الأساسية لمعلم دور العرض الأمريكية الكبرى خلال العشرينيات ، وفيما عدا فترة توقف قصيرة خلال الحرب العالمية الثانية ، فان التحول الى نظام تكييف الهواء ظل مستمرا ، حتى ان ثلاثة أرباع دور العرض الأمريكية كانت مكيفة بحلول عام ١٩٥٠ ، لان تكييف الهواء كان يمثل عنصر جذب للجمهور خلال شهور الصيف ، وهو ما أدى في النهاية الى أن تكون هذه الشهور هي الموسم الرئيسي لصناعة السينما الأمريكية) •

لقد كان نظام الفيتافون يحل محل طريقة جديدة تماما في إتاحة المصاحبة الموسيقية المتزامنة للأفلام « الصامتة » ، ولقد نجح في هذا نجاحا كبيرا ، فقد استمر برنامج شركة « وارنر » في مدينة نيويورك ثمانية أسابيع ، شاهده خلالها أكثر من نصف مليون شخص دفعوا ما يقرب من ٨٠٠ ألف دولار • كما أن عروضنا مماثلة استطاعت أن تحقق أرقاما قياسية أدت الى تراجع مبيعات الأقراص الموسيقية المسجلة في شيكاغو ولوس أنجليس وبوسطن وديترويت وسانت لويس ، وفي العديد من المدن الأوربية ، كما أجمع النقاد على الترحيب بنظام الفيتافون ، ووصفوه بعبارات مثل « خارق في براعته » و « مستحيل تصوره » و « أعجوبة العالم الثامنة » • كما كتب عالم الفيزياء من جامعة كولومبيا مايكل بوين عن خطبة هيز المصورة أنها « تمثل أقصى ما يستطيعه العلم في أن يبعث الروح في الجهاد » • ومع ذلك ، فان مستقبل الفيتافون ظل غامضا حتى نهاية عام ١٩٢٦ ، فلم يكن أحد يستطيع أن يقرر آنذاك اذا ما كان الاستقبال الجماهيري الدافئ والترحيب النقدي كانا أمرا عابرا من الإعجاب بسحر هذا الاختراع الجديد ، ثم أنه كان يعبر عن اهتمام حقيقي بالأفلام الناطقة ، ولكن كما كتب المؤرخ هاري جينولد نان « شركة وارنر » كانت مضطرة لقبول المفامرة في ألا يكون نظام الفيتافون مجرد بدعة سريعة الزوال ، بينما كانت كل الشركات الأخرى مضطرة بدورها لقبول مضطرة أن يكون هذا الاختراع بالفعل مجرد بدعة •

فقد كانت كل الشركات الأخرى - فيما عدا شركة « وارنر » -

لديها الأسباب القوية للأمل بأن الحماس والترحيب باختراع الفيتافون سوف يكون عابرا ، لأن الحقيقة أن التحول الكامل للصوت سوف يتطلب مبلغا هائلا من المال ، وربما يؤدي في النهاية بالصناعة السينمائية إلى الانهيار المالي ، فالانتقال إلى الصوت سوف يستلزم بناء استوديوهات جديدة مزودة بأجهزة تسجيل صوتي عالية التكاليف * (وطبقا لما يذكره الكسندر ووكر في كتابه عن هذه الفترة ، فإن حلول الصوت كان يعني بالنسبة لمعظم الاستوديوهات ، ليس مجرد إعادة التجهيز وإنما الإحلال الكامل ، فما أغرى الرواد الأوائل للصناعة للانتقال إلى شمس كاليفورنيا وضوئها الغامر ، كان إمكانية بناء الاستوديوهات باستخدام الزجاج وحوائط الخشب الرقيق ، بينما تتطلب الاستوديوهات الصوتية الحوائط السمكية من الطوب المسلح . كما أن الخشب المستخدم لابد أن يمر بمراحل عديدة من التجهيز حتى لا يؤثر في التسجيلات الصوتية ، بالإضافة إلى ضرورة استخدام العزل المطاطي لكل الأبواب * بل إن مواقع التصوير في الاستوديوهات في تلك الأيام كان من الضروري أن تحاط بخندق يبلغ عرضه من جميع الأركان عشرين قدما للتخلص من صدى الصوت) .

كما كان الأمر يتطلب أيضا أن ألافا من دور العرض في جميع أنحاء البلاد - والتي كانت مملوكة حينئذ لشركات الإنتاج نفسها - يجب أن يتم تجهيزها بمعدات الصوت ، بل ربما تطلب الأمر أيضا تجهيزها بعدة نظم صوتية في وقت واحد ، حيث إن الصناعة لم تكن استقرت عندئذ على نظام بعينه * (كان التجهيز باختراع الفيتافون يتكلف عام ١٩٢٧ حوالي ٢٥ ألف دولار لكل دار عرض) . كما كان التحول للصوت يعني أيضا أن كل شركة سوف تجد لديها فجأة وكاما هائلا من الأفلام الصامتة التي لا نفع فيها ، والتي تمثل ملايين الدولارات من رأس المال المستثمر .

كما أن الصناعة سوف تفقد جزءا هائلا من السوق الخارجية لأن الأفلام الصامتة كانت تعرض فيها بسهولة بعد ترجمة العناوين الفرعية إلى اللغة المحلية ، وهو الأمر الذي كان صعبا في حالة إضافة الحوار المنطوق إلى شريط الصوت * علاوة على ذلك ، فإن « نظام النجوم » الذي تأسست عليه السينما الأمريكية وساعدها على أن تباع بضائعها في جميع أنحاء العالم ، سوف يقع في حالة فوضى كاملة عندما يبدأ الممثلون والممثلات في التحدث بجمل الحوار ، وهم الذين تدرّبوا فقط على فن التمثيل الصامت ، وهو ما عبرت عنه مجلة فاراياتي آنذاك عندما طرحت السؤال : « ماذا يمكن أن يحدث لدور العرض الفخمة المزودة بفرق أوركسترا عالية التكاليف ، لو كان في استطاعة كل إنسان يملك رأسمال تافها أن يبنى دار عرض صغيرة تقدم لروادها موسيقى وأثمة الجمال من خلال الشاشة ؟ » .

باختصار ، فإن التحول للصوت كان يشكل تهديدا لكل النظام الاقتصادي لصناعة السينما الأمريكية (والنزبية أيضا بالتالى) ، لذلك فقد كان لدى صناعة السينما أسبابها القوية لمقاومة هذا التحول ، من ناحية أخرى فإن النجاح الجماهيرى لنظام الفيتافون ، والذي بات مؤكدا فى بدايات عام ١٩٢٧ ، لم يكن من السهل تجاهله ، وهو ما أدى فى فبراير من ذلك العام الى اجماع المسئولين التنفيذيين فى الشركات الثلاث الكبرى والشركات الخمس الصغرى (والتي سوف نتناولها بالتفصيل فى جزء لاحق) على الاتفاق على تبني نظام صوتي موحد ، اذا ما اضطرروا للتحول فى النهاية الى السينما الناطقة . وكان هذا هو الاتفاق الذى أدى أخيرا الى ظهور عدة منافسين لنظام الفيتافون ، وهو التنافس الذى انتهى بانتصار نظام الصوت على الشريط وليس نظام الصوت على القرص .

ومع ذلك ، وحتى ذلك الوقت ، ظل نظام الفيتافون هو أفضل الأنظمة المتاحة فى السوق ، كما أن نجاح برنامج « دون جوان » شجع شركة « وارنر » على الاعلان أن كل أفلامها الصامتة التى سوف تنتجها فى عام ١٩٢٧ سوف تكون مزودة بمصاحبة موسيقية لتكون تلك الدار مزودة بنظام صوتي . وبالفعل فإن مؤسسة فيتافون كانت قد استكملت تجهيز ١٥٠ دار عرض بحلول شهر أبريل عام ١٩٢٧ ، أى بمعدل تجهيز اثنتى عشرة دار عرض كل أسبوع ، كما استكملت شركة وارنر فى نفس الشهر بناء أول ستوديو صوتي فى العالم ، الذى بدأ خلال الشهر التالى إنتاج وتصوير الفيلم الذى سوف يؤكد انتصار الفيلم الناطق ويحدد مستقبل الصناعة السينمائية كلها وهو فيلم « معنى الجاز » (١٩٢٧) من اخراج الآن كروسلاند ، وعلى الرغم من أن شركة « وارنر » كانت قد قامت بالفعل بتسجيل الصوت المتزامن لأفلامها ، كما أنها قدمت العديد من الأفلام القصيرة الناطقة منذ أغسطس ١٩٢٦ ، فإن « معنى الجاز » كان البداية الحقيقية لإنتاجها المستمر والمنظم للأفلام الروائية المزودة بنظام الفيتافون ، والتي يتم توزيعها وعرضها فى دور العرض المزودة بهذا النظام . لقد كان مخططا لهذا الفيلم أن يكون « الانتصار الساحق لشركة اخوان وارنر » ، كما ذكرت إعلانات الدعاية آنذاك ، لذلك قامت الشركة بالاستعانة بنجم مسرح الفودفيل المشهور آل جونسون (١٨٨٦ - ١٩٥٠) ليكون بطل هذا الفيلم مقابل ٢٠ ألف دولار .

كان فيلم « معنى الجاز » مقتبسا عن إحدى مسرحيات برودواى الناجحة ، التى كان يقوم ببطولتها جورج جيسل (١٨٩٧ - ١٩٨١) ، وهى المسرحية التى تتناول قصة عاطفية رقيقة لابن معنى التراتيل اليهودى الذى يجد نفسه فى حالة صراع بين ديانته وعائلته ومستقبله الفنى كمن

في الصالات الموسيقية (تمت إعادة اخراج قصة هذا الفيلم مرتين ، الأولى في عام ١٩٥٢ من اخراج مايكل كيرتس ، والثانية في عام ١٩٨٠ من اخراج رينشارد غليشر . كما تم اقتباسها في عدد من المسلسلات التلفزيونية) . لقد كان مخطئا لهذا الفيلم أن يكون مثل أفلام الفيتافون السابقة ، أي أن يكون فيلما صامتا مزودا بموسيقى متزامنة وبعض الأناشيد الدينية اليهودية ، وسبع أغنيات شهيرة من أداء جولسون ، أي أن الفيلم كان من المفترض أن « يفني » أكثر من أن « ينطق » ، لذلك فإن كل الحوار المطلوب يتم عرضه من خلال العناوين الفرعية ، ولكن الذي حدث خلال تصوير اثنين من المشاهد الموسيقية هو أن قام جولسون بارتجال بعض جمل الحوار التي قرر مسئولو شركة « وارنر » في نوع من التزقق الإبقاء عليها ، لكي تعرض في الفيلم ، ففي أحد المشاهد الأولى يتحدث جولسون الى جمهوره خلال أدائه لاحدى النمر في النادي الليلي ، لينطق بالجملة الشهيرة : « استنوا دقيقة واحدة استنوا دقيقة واحدة أنتم لسه ماسمعوش حاجة ! » ، وفي مشهد آخر لاحق كان يجلس أمام البيانو في غرفة أمه يتبادل حديثا دافئا معها استغرق بضغ دقائق ، بينما كان يفنى أغنية « السموات الزرق » . لقد كانت تلك هي جمل الحوار المنطوقة الوحيدة في الفيلم ، ومع ذلك فإن تأثيرها على الجمهور كان هائلا ، لقد سمع الجمهور من قبل كلاما منطوقا متزامنا مع الصورة ، ولكنه كان في كل الحالات كلاما من النوع الذي يمكنك أن تتوقعه سلفا ، وبدون أية مفاجآت ، على نحو ما كانت عليه خطبة هيز القصيرة التي سبقت عرض فيلم « دون جوان » ، لكن الأمر بدا مختلفا مع « معنى الجاز » ، فقد ذهب الجمهور لكي يرى جولسون وهو يرقص ويسمعه وهو يفنى ، ولكنه فوجئ به يتحدث على نحو للقائي ، ويتحاور مع شخصيات الفيلم الأخرى كما يفعل كل الناس في الواقع العادي . ان الأمر يبدو كما لو أنك لا « تسمع » جولسون وهو يتحدث ، وإنما « تسترق السمع » لما يقوله وينطق به ، وهو ما أحدث صدق هائلا لدى الجمهور الذي كان قد أصابه الملل من السينما الصامتة ، كما أنه أصبح لا مباليا أيضا بأفلام الفيتافون القصيرة ذات الأداء المتوقع . وهكذا فإذا كنا نقول أن الأفلام « المنطقية » قد ولدت مع « معنى الجاز » ، فإن ذلك ليس بسبب كونه أول فيلم روائي طويل يستخدم الحوار المتزامن ، ولكنه كان أول هذه الأفلام الذي يقوم بتوظيف هذا الحوار على نحو واقعي وبطريقة تبدو عفوية مرتجلة .

لقد أدى اجتماع جولسون واختراع الفيتافون والحوار المتزامن الى أن يحقق « معنى الجاز » نجاحا عالميا ، ليرجع في الحساب الختامي ما يزيد

على ثلاثة ملايين دولار ، وبنهاية عام ١٩٢٧ ، كان الفيلم معروضا امام حشد هائل من الجماهير في كل مدن العالم ، وبدأت شركة « وارنر » بالفعل في استرداد استثماراتها الكبيرة التي أنفقتها عندما تبنت نظام الفيتافون ، لكن الأكثر أهمية هو أن نجاح الفيلم قد ألغى شركات هوليوود الكبرى بأن الصوت قد جاء ليبقى في شكل الأفلام الناطقة . وطبقا للاتفاق الذي كانت الشركات الخمس الصغرى قد تدصلت اليه ، فقد بدأت هذه الشركات في محاولاتها للحصول على نظام صوتي خاص بها .

الافلام الموفيتون في شركة فوكس

كانت شركة فوكس في تلك الأيام شركة صغيرة مثل « اخوان وارنر » ، وكانت مثلها أيضا في رغبتها في التحول السريع الى الصوت ، ففي عام ١٩٢٧ قام وليم فوكس رئيس الشركة بالحصول بشكل سري على حق استخدام نظام « التراي ارجون » ، بتسجيل الصوت على الشريط ، متضمنا أيضا حق استخدام نظام « الحدافة » ، وذلك مقابل ٥٠ ألف دولار . كما كان قد اشترى في العام السابق حق استخدام نظام امريكي لتسجيل الصوت على الشريط من اختراع تيودوركيس وايرل سبونابول ، وهو النظام الذي يشبه كثيرا نظام « فونو فيلم » الذي اخترعه دي فوريست ، أو أنه كان في الحقيقة يقوم على أساس هذا الاختراع ، نتيجة تعاون كل من دي فوريست وكيس فيما بين عامي ١٩٢٢ و ١٩٢٥ ، ولأن وليم فوكس لم يكن يعلم أو يهتم بأمر التعاون بين فوريست وكيس ، فقد قام بتأسيس شركة « فوكس - كيس » في يوليو ١٩٢٦ من أجل صنع أفلام قصيرة ناطقة من خلال هذا النظام ، لعرضها في دور العرض الخاصة به تحت اسم « فوكس موفيتون » . (لقد أدى تجاهل فوكس لوجود دي فوريست الى قيام الأخير برفع دعوى قضائية ضد الشركة كسبها بعد عقد كامل ، وهو ما أدى الى انهيار الشركات الكبرى آنذاك ، وكما سبق القول فانه كان قد باع حق استخدام صمام « الأوديون » الخاص به الى شركة التليفون والتليغراف الأمريكية ليستخدم في المكالمات التليفونية بعيدة المدى ، وكذلك في النظم الإذاعية ، وذلك ما بين عامي ١٩١٣ و ١٩١٤) .

كانت « الافلام الموفيتون » مجالا لتجارب شركة فوكس طوال عام كامل ، قبل أن تقدم عرضها الأول في ٢١ يناير ١٩٢٧ بمدينة نيويورك (أي بعد حوالي ستة أشهر من العرض الأول للفيتافون) ، وذلك ببرنامج من الافلام القصيرة الناطقة مثل « أغنية من كباريه أسباني » ، وفيلم دوائي قصير بعنوان « كم يساوي ثمن المتجد » (١٩٢٦) من إخراج داوود ووئش ، بالإضافة الى عدة جرائد سينمائية مثل « هاش طلبه انكليية

المسكينة في وست بوينت » (٣٠ أبريل) أو « اقلاع منطاد ليندبرج في باريس » (٢٠ مايو) ، كما قامت شركة فوكس أيضا بعرض برنامج منحوي في ٢٥ مايو ١٩٢٧ من ثلاثة أفلام قصيرة ، تتضمن نفرة حوارية قصيرة يؤدونها الممثل الكوميدي شيكسيل تحت عنوان « جاين غلشمان يمسخوني » ، ثم الفيلم الروائي الطويل « السماء السابعة » (١٩٢٧) من اخراج فرانك بورزاج ، والذي يصحب عرضه موسيقى أوركسترا لية متزامنة من تأليف ارنو راوى .

لكن العرض الذى نال شهرة عالمية واقنع فوكس بأهمية الأفلام « المناطق » كان هو خامس عروضها من برامج الفيتافون (في ١٤ يونيو ١٩٢٧) قبل حوالى أربعة شهور من عرض « مفتى الجاز » . كان عرض شركة فوكس يتضمن كالعادة فيلما روائيا طويلا صامتا مع عدة أفلام ناطقة قصيرة بطريقة الموفيتون ، من بينها استقبال ليندبرج في البيت الأبيض ولقائه مع الرئيس كوليدج ، وخطبة للزعيم الديكتاتورى الايطالى موسوليتى . كانت هذه الأفلام القصيرة التى يظهر فيها اشخاص مشهورون وهم يتحدثون بشكل واضح على الشاشة سببا في إعجاب ودهشة الجمهور ، وهو ما أقنع شركة فوكس ومنتج جرائدها السينمائية كورت لاند سميت ، بتأسيس « سلسلة أخبار موفيتون فوكس » في خريف ذلك العام بناء على استجابة الجماهير . وكانت تلك هي أولى الجرائد السينمائية الناطقة المنتظمة ، كما أن نجاحها كان هائلا ، وخلال عام واحد كانت شركة فوكس قد أرسلت أطقم التصوير فى أنحاء العالم لأجراء مقابلات سينمائية مع أشخاص مشهورين ، مثل جورج برنارد شو ، والبابا ، لكى تصدر ثلاث أو أربع جرائد سينمائية كل أسبوع .

لقد كان وليم فوكس اذن متأكدا من أن عصر الصوت قادم لا محالة ، لذلك قام بالتفاوض لاجراء عقد متبادل بين شركتي « فوكس - كيس » و « فيتافون » ، تقوم بمقتضاء كل شركة باستخدام النظم الصوتية والاستوديوهات والفنيين ودور العرض المتاحة لدى الشركة الأخرى . لقد كان ذلك يشبه الغطاء الذى يضمن لكل من شركتي فوكس ووارنر المستقبل فى حالة انتصار نظامى صوتى على الآخر ، بالإضافة الى أن اتحادهما واجتماع مصادرهما يحقق لهما الاستقرار فى وجه أى نظام صوتى منافس قد يصل اليه المنافسون ، ولكن عندما استقرت صناعة السينما على التحول للصوت ، كان على المنافسين أن يذهبوا الى الجانب الذى كان يقف فيه فوكس ووارنر ، لذلك فان عام ١٩٢٧ كان عاما سيئا لكل شركات هوليوود فيما عدا وارنر ، كما كان عام ١٩٢٨ يبدو أكثر

سواء • فقد كان عدد رواد السينما في تناقص مستمر منذ عام ١٩٢٦ ، عندما أصيب الجمهور بالملل من التوليفات الجاهزة والمستهلكة لأفلام هوليوود ونجومها المشهورين ، علاوة على أن السيارة والراديو قد أصبحا سلعتين متوافرتين أمام كل عائلة أمريكية منذ بداية العشرينيات ، وهو ما أدى إلى نوع من التنافس مع السينما الصامتة على نحو يشبه ما أحدثته التليفزيون من منافسة للسينما الناطقة في أواخر الأربعينيات والخمسينيات ، ولذلك فإنه بحلول عام ١٩٢٧ كانت الأفلام الناطقة وحدها هي القادرة على اجتذاب الجماهير ، وطبقا لما يقوله المؤرخ السينمائي ريتشارد جريفيث ، فإن أسوأ الأفلام الناطقة آنذاك كان يتفوق على أفضل الأفلام الصامتة في أي قطاع جماهيري في أنحاء الولايات المتحدة •

عملية التحول الكامل إلى الصوت

كان جمهور السينما الأمريكي إذن قد اختار بوضوح إضافة الصوت إلى السينما بحلول عام ١٩٢٨ ، وكان على الشركات الكبرى أن تدفع لهذا الاختيار أو تنتهي إلى النكار ، لذلك فقد كان على الشركات ، التي أبرمت الاتفاقيات السابقة لاختيار نظام صوتي موحد لها ، أن تدرس إمكانية تزويده استوديوهاتها بواحد من الأنظمة الصوتية المتاحة والمتنافسة • فقد كانت شركة « ويسترن اليكتروك » - التي كانت ما تزال تقوم بتسويق الفيتافون - قد طورت نظاما أكثر تعقيدا لتسجيل الصوت فوق الشريط ، وكانت على وشك توزيعه من خلال إحدى شركاتها الفرعية ، كما كانت فوكس مستعدة لتسويق الموفيتون (على الرغم من أن وليام فوكس لم يكن لديه التمويل المالي الكافي لذلك) • كما كانت شركة « آر • سي • إيه » (مؤسسة الإذاعة الأمريكية) تتيح نظاما دقيقا أنتجته شركة « جنرال اليكتروك » ، ويدعى « الفوتوفون » • وبعد صراعات بين الشركات المنتجة للنظم الصوتية استقر الرأي على أن تقوم شركة « إي • آر • بي • أي » (مؤسسة منتجات الأبحاث الكهربائية التابعة لشركة « وسترن اليكتروك ») بتزويد شركات باراماونت ولبو وغرست ناشيونال و « الفنانون المتحدون » بنظمها الصوتية ، وذلك في الاتفاق الموقع في ١١ مايو ١٩٢٨ ، وسرعان ما تبعتها شركات سينمائية أخرى مثل يونيفرسال ، كولومبيا ، تيفاني - شتال ، وشركة أفلام هال روش الكوميدي ، وشركة أفلام كريستي الكوميدي ، لذلك فإن شركة « آر • سي • إيه » حاولت بدورها أن تثبت وجودها من خلال إعادة تنظيم الشركة بشكل رأسى متكامل ، بهدف الاستغلال التجاري لنظام الفيتافون ، فاندمجت مع شركة للانتاج والتوزيع والعرض ، ومن بينها شركة باتيه ، وكانت تلك هي بداية تأسيس الشركة

الكبرى المعروفة « آر • كيه • أو » • وباختصار ، فإن كل استوديوهات هوليوود - طوعا أو كرها - كان عليها أن تجهز نفسها بشكل ما للتحويل إلى عصر الصوت مع حلول صيف عام ١٩٢٨ •

ومع ذلك ، فقد استمرت شركة « أخوان وارنر » في موقع الريادة ، نعل حين كانت قد أنتجت في العام السابق فيلمها « نصف الناطق » : « مفتي الجاز » استمرت في إنتاج أول أفلامها « الناطق هائل في المالة » والذي يحمل عنوان « أضواء نيويورك » (١٩٢٨) من إخراج برايان فوي ، والذي يدور حول الحدود ذات الحبكة المرتبكة التي تحكي عن اثنين من الحلاقين الوافدين من مدينة صغيرة إلى نيويورك بحثا عن مستقبل أفضل ، لكنهما يتورطان على نحو خطر مع عصابة للتهريب • كان فيلم « أضواء نيويورك » يستغرق عرضه سبعا وخمسين دقيقة فقط ، كما تم إخراجها على نحو سمج ، ولكن المهم أن اثنين وعشرين مشهدا من بين مشاهد الأربعة والعشرين كانت تحتوى على حوار مسجل ، مما جعله أول فيلم في تاريخ السينما يعتمد كلية على الكلمة المنطوقة لكي يروى حادثة ، ولقد أوضح نجاح هذا الفيلم الهائل لهوليوود أن الأفلام التي تتضمن حوارا متطوقا في كل أجزاءها لم تكن متاحة فقط لأن تقنيات الصوت قد تقدمت ، ولكن أيضا من المحتم استغلالها لأنها تجلب كتلة هائلة من الجماهير • وفي الحقيقة أن الأفلام الناطقة (والتي كانت الصحافة السينمائية آنذاك تطلق عليها « المسرحيات المصورة المسموعة ») كانت تجتذب عددا هائلا من الجماهير عند نهاية عام ١٩٢٨ ، لذلك فقد بدأ واضحا للجميع أن السينما الصامتة قد ماتت • لقد كانت تلك ضربة غير متوقعة لصناعة السينما ، لأن الكثيرين في هوليوود اعتقدوا أن الأفلام الناطقة والصامتة يمكن أن يتعايشا جنباً إلى جنب ، أو أن ذلك يمكن أن يحدث على الأقل لفترة ما ، ولكن هوليوود أدركت فجأة أن الجمهور لن يدفع ثمن التذكرة أبدا لكي يرى أفلاما صامتا •

كانت النتيجة هي التحول الكامل نحو الصوت عند نهاية عام ١٩٢٩ ، وهو التحول الذي أحدث تغييرا جذريا على بناء صناعة السينما وممارستها في السينما ، سواء في هوليوود أم في بقية أنحاء العالم ، فلي هذا العام كانت ثلاثة أرباع الأفلام التي أنتجتها هوليوود تعرض مصحوبة بنوع ما من الصوت المسجل ، كما أن « الكتاب السنوي للأفلام » لعام ١٩٢٩ يوضح قائمة تتضمن ٣٣٥ فيلما روائيا طويلا ذات حوار كامل ، وخمسة وتسعين فيلما روائيا تحتوى على مزيج من الحوار والعناوين الفرعية المكتوبة ، و ٧٥ فيلما روائيا ذات موسيقى تصويرية ومؤثرات صوتية • وفى الحقيقة أن الأفلام من هذين النوعين السابقين كانت في الأصل

الافلام صامتة تم اضافة نوع ما من الصوت اليها على نحو متعجل لتتواءم مع احتياجات الجماهير ، وكانت تلك هي الطريقة المعتادة لانقاذ العديد من الافلام الصامتة عالية التكاليف التي تم انتاجها في عام التحول الى الصوت . كما قامت هوليوود ايضا بتوزيع ١٧٥ فيلما روائيا صامتا في عام ١٩٢٩ ، بغرض العرض في دور العرض بالمدن الصغيرة التي لم تكن مجهزة بعد بمعدات للصوت (وهو التجهيز الذي كان يتكلف آنذاك بين ٨٥٠ ألف دولار و ٢٠ ألف دولار طبقا لسعة دار العرض ، ولاستخدام نظام صوتي بعينه) ، ولكن عندما أوشك هذا العام على الانتهاء كانت جميع دور العرض الأمريكية تقريبا - بصرف النظر عن حجمها - مزودة بتجهيزات صوتية ، فلقد زاد عدد دور العرض المزودة بهذه التجهيزات حوالى خمسين ضعفا ما بين عامي ١٩٢٧ و ١٩٢٩ . وكما يكتب المؤلف الكسندر وكر عن هذه الفترة : « ان تاريخ أية صناعة لم يشهده هذا التحول شديد السرعة في اعادة التنظيم والتجهيز ، حتى انها بنت اصرع من حالة الطوارئ الحربية » . ومع ذلك فان التحول تم على نحو منظم ومخطط ، حيث قامت « أكاديمية الفنون والعلوم السينمائية » بدورها في اتاحة تبادل المعلومات ، لتكون مصدرا رئيسيا للتخطيط في الصناعة السينمائية ، فقد قامت هذه الاكاديمية - التي تأسست في مايو ١٩٢٨ - بعقد حلقات دواسية مكثلة لكل التخصصات في الشركات ، كما تم انشاء لجان خاصة لمساعدة الاستوديوهات في حل المشكلات التقنية ، والتعامل مع أى خلافات او نزاعات بين الاستوديوهات السينمائية وشركات النظم الصوتية . لقد بلغت تكاليف هذا التحول رقما مذهلا ، مما اضطر الاستوديوهات لاقتراض مبالغ هائلة من المال من مصارف « وول ستريت » ، فلقد قدر ويلفيلد شيهان - المدير العام لشركة فوكس - أن هوليوود قد قامت بحلول يوليو ١٩٢٩ باستثمار ما يزيد على ٥٠ مليون دولار في عمليات التغيير ، الا أن الرقم النهائي سوف يزيد عن ذلك بمقدار ٣٠٠ مليون دولار ، وهو رقم يبلغ أربعة أضعاف تقديرات التسويق للصناعة السينمائية كلها في خلال العام المالى ١٩٢٨ ، ولقد اقترضت الاستوديوهات الجزء الاكبر من تلك الاموال من مؤسستين مالتين من اكبر المؤسسات في تلك الفترة ، وهما مجموعة مودجان ، ومجموعة روكفلر - اللتان كانتا تسيطران أيضا على شركتي « ويسترن اليكتريك » و « آر . سي . آيه » . وبذلك تدعم التحالف بين هوليوود و « وول ستريت » الذي بدأ في اوائل العشرينيات ، وما يزال أكثر وضوحا حتى اليوم ، وكما يلاحظ المؤرخ آرثر تايت فان ممثلي هذه المؤسسات المالية جلسوا سريعا على قمة مجالس ادارة شركات الصناعة السينمائية ، ليحددوا لها السياسات ، وليمتحنوا

مهندسي الصوتيات سلطة كبيرة . وهم المهتمسون الذين اتوا لتوهم من عالم صناعة التليفون أو البث الإذاعي ، ولم يكونوا يعرفون شيئا عن السينما .

ومع ذلك ، فإن حجم الاقتراض الهائل ما بين عامي ١٩٢٨ و ١٩٢٩ قد أدى أيضا إلى أرباح هائلة خلال هذا العام ، فقد ارتفع عدد رواد السينما كل أسبوع من سبعين مليونا في عام ١٩٢٧ إلى تسعين مليونا في الأسبوع ، مع زيادة قيمة التذكرة أيضا بنسبة ٥٠٪ ، وعلى سبيل المثال فإن شركة وارنر قد عانت من عجز مالي في عام ١٩٢٧ يقدر بمليون دولار ، بسبب الاستثمارات الكبيرة في تجهيزات استوديوها بنظام الفيتافون ، لكنها حققت مليوني دولار من الأرباح خلال عام ١٩٢٨ ، وما يزيد على ١٧ مليون دولار في عام ١٩٢٩ ، عندما كانت الشركة تدير أيضا حوالي ٥٠٠ دار عرض ، بعضها من شركة « فرمست ناشيونال » التي كانت منذ عامين فقط إحدى الشركات الثلاث الكبرى ، ولم تكن وارنر قادرة على منافستها ، وهكذا أصبحت شركة وارنر لمدة عقد كامل واحدة من أقوى الشركات في هوليوود . على نحو مماثل استطاعت شركة فوكس تحقيق أرباح هائلة في عام ١٩٢٩ ، مما جعلها قادرة على أن تبني استوديو جديدا بكل تجهيزات الصوت تكلف عشرة ملايين دولار . كما استطاع وليام فوكس نفسه أن يدفع خمسين مليون دولار ليصبح شريكا في شركة « ليو » ويملك حق الإدارة (وهي الشركة التي كانت تملك « م . ج . م ») ، كما دفع أيضا عشرين مليون دولار أخرى لكي يصبح شريكا بنسبة ٤٥٪ في شركة جومون البريطانية التي كانت من أكبر الشركات الانجليزية القائمة بالانتاج والتوزيع والعرض (لقد أراد فوكس بذلك أن يضع يده على صناعة السينما في أمريكا والعالم الغربي ، وبالفعل فإن « مؤسسة فوكس - ليو » أصبحت في خلال عدة شهور أكبر الشركات السينمائية في العالم ، لكن كل ذلك الطموح انهار خلال عام من بدايته ، عندما قامت وزارة العدل الأمريكية بأصدار أوامر إلى فوكس بالابتعاد عن شركة ليو وذلك لأن الرئيس المنتخب الجديد هوفر كان صديقا حميما للويس . ب . ماير الذي خسر الكثير من المال بسبب اتفاقية فوكس وليو . وفي نفس الوقت انهارت سوق الأوراق المالية ، وتوقفت صفقة جومون البريطانية ، واضطر فوكس إلى أن يبيع حصته من الأسهم لدى ليو بخسارة تقدر بحوالي ٣٠ مليون دولار . وفي عام ١٩٣١ ، تم طرد فوكس من شركته بسبب تحالف المسؤولين التنفيذيين وأصحاب الأسهم ضده ، مما أدى في النهاية لإعلان إفلاسه في عام ١٩٣٦ . وبسبب محاولته رشوة أحد القضاة ، حكم عليه بالسجن لمدة عام في عام ١٩٤٣ ، ليقتضى نصف

المقوية ويتقاعد بعدها مكتفيا بأرباحه من حق توزيع بعض الأفلام الناطقة التي سبق له أن أنتجها .

كما إن شركة باراماونت استطاعت أيضا في عام ١٩٢٩ أن تنسحب نفسها شبكة اعلامية لتوزيع الأفلام ودور العرض ، وتملك نصف شركة كولومبيا للنظام الاذاعي (سي . بي . اس) ، وتقدم أيضا على محاولة الاندماج مع شركة وارنر . ولو كانت الأمور قد سارت في طريقها المعتاد ، فإن صناعه السينما كانت قد انتهت الى أن يتقاسمها كل من شركتي « باراماونت - فيتافون » و « فوكس - ليو » داخل السوق الناطقة بالانجليزية ، ولكن وزارة العدل في حكومة الرئيس هوفر تدخلت لمنع تكوين هذه الشركات . أما الشركات الأخرى فكانت قد حققت يدورها أيضا مضاعفة بين عامي ١٩٢٨ و ١٩٣٠ بسبب هوس الجمهور بالأفلام الناطقة . وقد يكون حقيقيا أن السبب الوحيد الذي ساعد هوليوود على الاستمرار خلال فترة التكدس الكبير (الذي بدأ بانهيار سوق الأوراق المالية في أكتوبر ١٩٢٩) كان هو حلول عصر السينما الناطقة . وفي هذا الصدد أشار المؤرخ كينيث ماك جوان بذلك الى أنه « لو أن المنتجين انتظروا حتى أكتوبر ١٩٢٩ - وقد كانوا يخططون لذلك بالفعل فيما عدا شركة وارنر وشركة فوكس - فإن انتقالهم للسينما الناطقة سوف يكون مستجيلا لمدة عشرة أعوام أخرى ، بل ربما أدى الأمر الى أفلاسهم التام قبل حلول عام ١٩٣٢ » .

عندما بدأت آثار التكدس الاقتصادي في التأثير على هوليوود في عام ١٩٣٢ ، كانت السينما الصامتة قد أصبحت اثرا من آثار الماضي البعيد . وكان قد تم توحيد المواصفات القياسية العالمية للنظم الصوتية في عام ١٩٣٠ ، لينتصر نظام الصوت فوق الشريط على نظام الصوت فوق القرص ، بفضل جودته العالية ، وقدرته على تحقيق التزامن الدقيق ، كما أن نظام الصوت فوق الشريط قد أثبت قدرته أكبر من المرونة للتسجيل في موقع التصوير ، كما بدأ واضحا في شريط الصوت الطبيعي لفيلم شركة فوكس « في اريزوننا القديمة » (١٩٢٨) من اخراج داوول ووثن ، والذي كان أول الأفلام الناطقة التي يتم تصويرها خارج الاستوديو . وقد أتاحت أرباح شركة وارنر الوفيرة من أفلام الفيتافون أن تتحول الشركة للنظم الصوتية الكاملة بدون أية مخاطرة ، ومن المفارقات الساخرة أن لي دي فوريسنت كان قد أنفق حوالي ٢٠٠ ألف دولار من أمواله الخاصة لكي يطور نظام الصوت فوق الشريط الذي تبنته هوليوود في النهاية ، لكنه لم يكن يملك مصادر الدعاية لنظامه ، بينما استطاعت هوليوود أن تسرق

اختراعه وتحقق منه الأرباح الهائلة ، مما أدى به إلى مقاضاة هذه الشركات ، وتستمر القضية تسع سنوات كاملة ، ليحصل على تعويض قدره ١٠٠ ألف دولار ، وهو تعويض اضطر دى فوريست للمزيد من الاقتراض لكي يدفع باقى المصروفات القضائية ، لكنه على الأقل استرد حقه فى أن يصبح المخترع الحقيقي للنظام الصوتى الذى غير المعطيات الجمالية للسينما تغييرا كاملا .

حلول عصر اللون

فى الوقت الذى دخل فيه الصوت الى فن السينما كانت هناك محاولات ماثلة لادخال نظام يحقق اللون الطبيعى فى الصورة الفوتوجرافية ، كما أن اللون مثل الصوت أيضا كان عنصرا من عناصر التجربة السينمائية منذ وقت طويل ، فخلال الفترة المبكرة للسينما كانت هناك محاولات واسعة الانتشار للتلوين اليدوى للشرائط السينمائية ، وخاصة وأن الأفلام كانت قصيرة جدا مما جعل الأمر ممكنا من الناحية الاقتصادية ، وعلى سبيل المثال فقد قام ميليسى بتوظيف احدى وعشرين سيدة فى استوديوهات مونترىيه للقيام بالتلوين اليدوى - كل كادر على حدة - لبعض من أهم أفلامه المبهرة ، كما أن اديسون كان يقوم على نحو منظم بصيغ بعض أجزاء أفلامه (على نحو ما نرى فى مشهد انفجار البارود فى فيلم « سرقة القطار الكبير » (١٩٠٣) من اخراج بورتز) ، وعندما أصبح من الضرورى فى عام ١٩٠٥ أن يزيد طول الأفلام ، وعدد النسخ المطلوبة للتوزيع على دور العرض ، اخترع شاول باتيه طريقة آلية تدعى « باتيه كلر » (وأعيد تسميتها باسم « باتيه كروم » فى عام ١٩٩٢) ، وهى طريقة تعتمد على ألواح منقوبة بطريقة الاستنسل لاتاحة التلوين بطريقة آلية على كل كادر لكى تتطابق هذه الثقوب مع المناطق المطلوب تلوينها بستا ألوان متاحة ، وعندما يكون شريط الاستنسل معدا بطول الفيلم كله ، يتم وضعه فوق النسخة المطلوب تلوينها ليتمر ما داخل آلة خاصة بسرعة ٦٠ قلما كل دقيقة ، لتعاد نفس العملية مع نفس النسخة بشرائط استنسل جديدة مطابقة للون الآخر المراد تلوين الفيلم به ، وبحلول عام ١٩١٠ كان لدى اخوان باتيه ما يزيد على خمسمائة عاملة فى مصنع التلوين بطريقة الاستنسل (كما قام جومون باستعمال نظام مشابه فى عام ١٩٠٥) ، وأصبحت تلك الطريقة شائعة فى كل أنحاء أوروبا خلال الثلاثينات . أما فى الولايات المتحدة ، فقد كانت هناك طريقة أخرى للتلوين تم تسجيلها فى مدينة ضمانت لويس عام ١٩١٦ ، اشترك فيها

فنان الحفر ماكس هاند شيجل ، والمصور الفوتوجرافي ألفين وايكوف - وهي الطريقة المعروفة باسم عملية هاند شيجل - والتي تعتمد على استخدام لوح محفور بطريقة الليثوجرافيا يتيح التلوين بثلاثة ألوان ، يمكن استخدامه آليا لأفلام ذات ميزانيات هائلة مثل « جوان - المرأة » (١٩١٧) ، من إخراج سسميل دي ميل ، و « القشع » (١٦٢٤) و « الأرملة الطروب » (١٩٢٥) من إخراج أريت فون ستروهايم ، و « شيخ الأوبرا » (١٩٢٥) لروبرت جوليان ، و « الاستعراض الكبير » (١٩٢٥) من إخراج كينج فيدور .

وعندما أصبحت السينما صناعة عالمية كبرى خلال العشرينات ، فإن الاحتياج لانتاج كميات كبيرة من النسخ أدى الى تطور طرائق الصبغ والتلوين ، والتي كانت تعتمد في جوهرها على طرائق التلوين الآلي في مرحلة تالية ، ومنفصلة تماما عن مرحلة التصوير الفوتوجرافي نفسه ، كانت طرائق الصبغ هي الأكثر ذيوعا ، وهي التي تعتمد على نقع النسخة الموجبة من الفيلم بالأبيض والأسود في محلول من الصبغة التي يتباين لونها طبقا لطابع المشهد أو الديكور الذي يدور فيه . (كانت هناك صبغات متاحة تحمل أسماء تجارية عشوائية وغريبة توحى على نحو ما بالطابع الذي تحاول الإيحاء به ، ومن بين هذه الأسماء « الأخضر الزرعي » ، « السماوي » ، « الليلي » ، « الأرجواني » ، « الزهري » ، « القنفذ » ، « الجحيم » ، « الفضي » ، « ضوء النار » ، « الخرخي » و « أشعة الشمس ») . لقد كانت طريقة الصبغ تؤثر فقط على الجزء الأسود من الصورة والذي يحتوي على مادة الفضة ، تاركة بقية الصورة شفافة ، أي أنها كانت تعتمد على المعالجة الكيميائية للفضة لتحويلها الى أملاح فضة ملونة ، لذلك فإنه على الرغم من أن طريقة الصبغ تتيح لنا منتظما ومتسقا ، إلا أنها لا تؤثر الا على المناطق الرمادية أو السوداء من الصورة . لكن كانت هناك محاولات للصبغ المزدوج يمكن أن تحقق مؤثرات لونية أكثر تعقيدا ، لكي نرى مثلا السماء الزرقاء مصحوبة بغروب برتقالي ، وهكذا فإن من ٨٠ الى ٩٠٪ من الأفلام الأمريكية كانت منذ بداية العشرينات ملونة على نحو ما ، على الأقل في بعض مشاهدنا ، وإن ظلت الألوان تبدو مصطنعة على نحو ملحوظ ، كما أن حلول عصر الصوت ، والتسجيل فوق شريط السليولويد ، قد أدى الى صعوبات جديدة ، حيث إن الصبغات قد تؤثر على شريط الصوت ذاته ، وهو ما جعل شركة « إيستمان كوداك » تحاول التوصل بسرعة الى حل لهذه المشكلات ، فتوصلت في عام ١٩٢٩ الى شريط السونوكروم ، وهو شريط سليولويد حساس بالأبيض والأسود ، متاح أصلا بصبغ

متعددة تطابق تلك الاصباغ المستخدمة بالطريقة المعتادة (أى أن عملية الصبغ كانت تتم قبل التصوير لا بعده ، كما كان على الفنان السينمائي أن يختار الفيلم الخام بالصيغة الملائمة التى يريد بها تحقيق مؤثرات خاصة) ، ولكن التطور فى مجال التصوير السينمائي الملون كان يسير بخطى سريعة لتحقيق حاجة السينما للأفلام الملونة . (على الرغم من تحقيق التطور الهائل فى هذا المجال ، فإن بعض الفنانين كانوا يختارون بين الحين والآخر العودة الى طريقة الصبغ لتحقيق مؤثرات تعبيرية معينة .

فخلال الثلاثينات والاربعينات ، كانت أفلام الويسترن تستخدم الفيلم الخام المصبوغ باللون البنى لكى توحى بطابع الصور الفوتوغرافية القديمة ، كما أن أفلاما مهمة استخدمت نفس الصيغة لتحقيق هذا الهدف ذاته مثل « جاء الطير » (١٩٣٩) من اخراج كلاونس براون ، و « عن الفران والرجال » (١٩٣٩) من اخراج لويس مايلستون ، و « شقة تورتيللا » (١٩٤٢) لفيكتور فليمنج . كما قام المصور السينمائي ديفيد سلتزنيك باستخدام الصيغة الخضراء لمشهد العاصفة لفيلم « مسودة جينى » (١٩٤٨) ، والصيغة الحمراء لمشهد النار ، واللون العنبري لمشهد العاطفي الختامى لفيلم « جويونج العظيم » (١٩٤٩) . كما أن بعض أفلام الخيال العلمى فى فترة ما بعد الحرب كانت تعود أحيانا لطريقة الصبغ مثل القرمزى الأزرق لمشهد المريخ فى فيلم « الصاروخ » (١٩٥٠) ، والأخضر للعالم المفقود فى فيلم « اقنارة المفقودة » (١٩٥١) . وهناك أيضا مخرجون كبار استخدموا الطريقة ذاتها ، مثل ألفريد هيتشكوك الذى استخدم اللون الأحمر البرتقالى فى مشهد الانفجار من فيلم « المنصور » (١٩٤٥) ، والأحمر القامق لكى يوحى بالمرض النفسى فى فيلم « مارنى » (١٩٦٥) . بالإضافة الى الاستخدام الرائع لهذه الطريقة فى فيلم « ظلال الأسلاف المنسيين » (١٩٦٤) لسيرجى باواجانوف) .

كان على السينما إذن أن تصل لطريقة يتم بها التصوير الفوتوغرافى الملون على نحو مباشر وعملى عندما تسقط موجات الضوء على شريط الفيلم الخام ، وقد اعتمدت هذه الطريقة على الأسس التى وضعها عالم الطبيعة الاسكتلندي جيمس ماكسويل (١٨٣١ - ١٨٧٨) ، والتى توصل اليها فى عام ١٨٥٥ ، وقام بعرضها على المعهد الملكى فى لندن فى عام ١٨٦١ ، فقد كان معروفا آنذاك أن الضوء يتألف من طيف من عدة أطوال موجية مختلفة ، تدرجها العين على أنها ألوان مختلفة عندما تسقط هذه الموجات ، فتعكس أو يتم امتصاصها على الأشياء الطبيعية . لقد كان ما اكتشفه ماكسويل ، أن كل الألوان الطبيعية فى هذا الطيف يتم تكوينها عن طريق المزج بين ثلاثة ألوان أساسية - الأحمر والأخضر والأزرق - والتى ينتج

عن امتزاجها جميعا اللون الأبيض ، لهذا فان أى لون يمكن الحصول عليه اما بطريقة « الجمع » بين مقادير مختلفة من هذه الألوان الأساسية الثلاثة ، او عن طريق « طرح » مقادير مختلفة من الألوان الأساسية الثلاثة من اللون الأبيض ، وهاتان الطريقتان : الجمع والطرح ، هما الطريقتان المستخدمتان للحصول على الألوان فى السينما من خلال استخدام الفيلم الغام الملون .

قام تشارلز ايربان باستخدام طريقة « الجمع » بين لونين متعافين فى طريقة الكينما كلر ، وهى أول الطرائق التى نجحت فى تطبيق أسس ماكسويل ، وقد اعتمدت على المحاولات التى قام بها ج . ١٠ سميث الذى ينتمى الى مدرسة « الامم برايتون » ، والذى اكتشف عام ١٩٠٦ انه يمكن الحصول على مدى واسع من الألوان باستخدام الجمع بين اللونين الأحمر والأخضر فقط ، مماثل تقريبا نفس المدى من الألوان التى يمكن الحصول عليها باستخدام الألوان الثلاثة الأساسية ، (وهو ما قد يتناقض نظريا مع النظرية الكلاسيكية فى اللون ، ومع ذلك فان من الممكن استخدامها عمليا على نحو ما مثلما حدث فى أول بث تليفزيونى ماون فى عام ١٩٥١) . لهذا قام المستثمر الأمريكى تشارلز ايربان (١٨٧١ - ١٩٤٢) بشراء حق استغلال هذا الاكتشاف ليقدمه أمام الجمعية الملكية للفنون فى ٩ ديسمبر ١٩٠٨ باسم « كينما كلر » ، ليبدأ مع سميث الاستغلال التجارى لهذه التقنية بتأسيس « شركة كينما توجراف » بالألوان الطبيعية، والتى عرضت على نحو متفرق فى لندن ونوتنجهام وبلاكبول . ولكن ايربان بدأ منذ أبريل ١٩١١ فى إتاحة برامج كاملة من الشرائط التمسيلية بطريقة الكينما كلر ، مثل تنويع الملك جورج الخامس ، لكن أكثر الافلام هذه النوعية نجاحا وإبهارا كان فيلم « حفل هندي فى دلهي » (١٩١٢) ، الذى يمتد زمن عرضه الى ساعتين ونصف وتم تصويره فى الهند تحت ادارة ايربان بطاقم من المصورين يبلغ ثلاثة وعشرين مصورا . وبحلول عام ١٩١٣ ، كانت افلام الكينما كلر يتم عرضها بشكل منتظم فى ثلاثة عشر بلدا بينها الولايات المتحدة ، التى تأسست فيها شركة كينما كلر أمريكا فى عام ١٩١١ ، كما أن ايربان أرسل بالمصورين التابعين له فى جميع أنحاء العالم ليتمكن من عرض فيلمين أو ثلاثة كل أسبوع ثم تصويرها فى البلدان المختلفة .

ولكن نظام الكينما كلر وصل الى طريق مسدود بحلول عام ١٩١٥ ؛ بسبب حكم قضائى فى التنافس مع بعض شركات أخرى ، كما أن صعوبات أخرى قد أثرت على هذا النظام ، اذ أن الجمهور كان شغوبا بالأفلام

الروائية ، بينما كانت الشركة مهتمة فقط بالأفلام التسجيلية ، بالإضافة إلى مشكلات تقنية موجودة في النظام نفسه ، من بينها حدوث حالات ضوئية حول الأشياء المتحركة ، بالإضافة إلى ضعف واضح في تسجيل اللون الأزرق . ولكن تجربة إيربان قد أثبتت على أية حال أن هناك سوفا هائلة موجودة في العالم كله يمكنها أن تستوعب الأفلام الملونة ، وبالفعل فإن نظام الكينيميا كلر لم يجد منافسا حقيقيا حتى بدأ نظام التكنيكولر خلال العشرينيات ، وهو الذي يعتمد على طريقة « طرح » لونين من اللون الأبيض (على العكس من الكينيميا كلر التي اعتمدت على « الجمع » بين لونين) .

لكن كان المجال مفتوحا أيضا أمام العديد من الطرائق الأخرى لإنتاج اللون ، مثل طريقة الجمع بين ألوان ثلاثة ، المعروفة باسم كرونو كروم ، التي توصلت إليها شركة جومون في عام ١٩١٢ ، وهي الطريقة التي تستخدم كاميرا ذات ثلاث عدسات (وبالمثل فإن آلة العرض كانت مزودة بعدسات مماثلة) ، كما كانت هناك طريقة السميكروم (١٩١٤) وبريتيش دايكول (١٩٢٩) ، وهما طريقتان تعتمدان على الجمع بين لونين في مرحلة واحدة ، وفيها يتم تزويد عدسة الكاميرا بنظام من المنشورات الزجاجية التي تقوم بتقسيم شعاع الضوء إلى مجموعتين حمراء وخضراء ، مما يتيح تعرض شريط الفيلم الخام لهدين اللونين مباشرة ، ليتمكن رؤيتهما بطريقة الجمع من خلال آلة العرض وكان أحدهما قد طبع فوق الآخر . وفي النهاية أثبتت طرائق « الجمع » أنها شديدة التعقيد ومكلفة وغير دقيقة ، حتى أنه لا يمكن استخدامها على نحو تجارى لتحويل السينما إلى عصر اللون ، مما أتاح الفرصة أمام نظام تكنيكولر الجديد الذي أثبت نجاحا كبيرا ، ويستخدم شريطين من الأفلام الخام ، كما يعتمد على طريقة « طرح » الألوان من الطيف الأبيض .

تأسست « مؤسسة تكنيكولر » خلال عام ١٩١٥ في بوسطن باشتراك كل من دكتور هربرت كالوس (١٨٨١ - ١٩٦٣) ودكتور دانييل كومستوك وبيرتون ويسكون . (كان الاثنان الأولان زميلين في معهد التكنولوجيا بولاية ماساتشوستس ، وكان العديد من موظفي الشركة طلابا في هذا المعهد ، ولقد أقر كالوس فيما بعد أن مقطع « تك » في مصطلح « تكنيكولر » يشير إلى معهد « التكنولوجيا » المذكور) . كان الثلاثة قد أقاموا في الفترة السابقة مؤسسة للاستشارات الصناعية ، لكنهم قرروا أخيرا استغلال نظام الجمع بين لونين يتم فيه استخدام مناشير ضوئية تقوم بتقسيم شعاع الضوء إلى مجموعتين حمراء وخضراء ، تسقطان على شريط الفيلم الحساس وتطبعان عليه ، وعند عرضه في آلة العرض

يمتزجان مرة أخرى لينتج اللون الأصلي عن امتزاجهما • وقامت الشركة بانتساج فيلم واحد باستخدام هذا النظام وهو « **الخليج الذي يبتنا** » (١٩١٧) من اخراج **ارفين ويلات** ، ولكن فشل الفيلم جعل كالموس يقرر التخلي عن تلك الطريقة للجمع بين الألوان ، وتبنى طريقة « **طرح** » بعض الألوان من طيف الضوء الأبيض • كان هدفه هو تسجيل اللونين معا على الفيلم الحساس الموجب ، لكي يتخلص من طريقة اعادة مزج الألوان في آلة العرض (وهو ما كان يتطلب آلات عرض من نوع خاص) ، وكان النظام الجديد - الذي تم تسجيله في عام ١٩٢٢ - يستخدم كاميرا تقوم بتقسيم الضوء من أجل انتاج شريطين للفيلم الغام السالب (يختص أحدهما بطبع اللون الأحمر والآخر للون الأخضر) ، ليتم طبع كل نسخة موجبة منهما على حدة فوق فيلم حساس من انتاج كوداك ، يتمتع بقدر أكبر من سمك المادة الحساسة المقرودة على الشريط ، ثم تعالج هاتان النسختان الموجبتان كيميائيا لازالة الفضة الزائدة ليتكون ما يشبه الشريط الذي يشبه « **الحفر البارز** » من مادة الجيلاتين ، ويتم صبغ احدي النسختين باللون البرتقالي الأحمر والأخرى باللون الأخضر ، وأخيرا يتم لصق النسختين معا للعرض في آلة عرض من النوع العادي •

أنار هذا الابتكار الجديد رجال صناعة السينما ، حتى ان مؤسسة « **ليو** » تقدمت لانتاج أول فيلم بطريقة التكنيكلر وهو « **ضريبة البحر** » (١٩٢٢) من اخراج **شستر فرانكلين** ، والذي اشرف على تصويره جوزيف شينك ، وتم عرضه من خلال شركة مترو ، لينال الفيلم نجاحا كبيرا ، فيحصل ما يزيد على ٢٥٠ ألف دولار من الأرباح (كان نصيب شركة تكنيكلر منها حوالي ١٦٥ ألف دولار) ، مما اكده للجميع أن طريقة تكنيكلر في « **طرح** » الألوان قد حققت القدرة على استخدامها تجاريا ، على الرغم من تكاليفها العالية (فقد كانت شركة تكنيكلر تأخذ ٢٠ سننا لكل قدم من كل نسخة مطبوعة لديها) ، وبذلك تلك الطريقة في « **لصق** » النسخ الموجبة طريقة عملية ناجحة يمكن استخدامها في المشاهد الملونة في العديد من الافلام المهمة ما بين عامي ١٩٢٣ و ١٩٢٤ ، فاستخدمتها شركة باراماونت في فيلم « **الوصايا العشر** » (١٩٢٣) من اخراج **صيسيل دي ميل** ، واستخدمتها شركة فيرست ناشيونال في فيلم « **القهة الحب** » (١٩٢٤) من اخراج **جورج فيتر هوديس** ، وكذلك شركة « **م.ج.م** » في فيلم « **الأملة القروب** » (١٩٢٥) من اخراج **سبون ستروهايم** ، بالإضافة الى عدة أفلام ملونة كاملة ، فانتجت شركة لاسكي فيلم « **المتجول في الأرض الخراب** » (١٩٢٤) من اخراج **ايرفين ويلات** ، كما أنتج **دوجلاس فيربانكس** فيلم « **القرصان الاسود** » (١٩٢٦) من اخراج **البرت باوكر** •

ومع ذلك فقد طورت شركة تكنيكلر طريقتها في عام ١٩٢٨ ، حيث لا يتم الاكتفاء بلصق النسختين الموجبتين المصبوغتين باللون ، وإنما تستخدمان بعد لصقهما لطبع نسخة ثالثة مستقلة ، وذلك من خلال « تشرب » أو امتصاص هذه النسخة الأخيرة للصبغات من فوق النسختين الموجبتين ، حيث تتسلل هذه الصبغات الى الطبقة الجيلاتينية فوق شريط السليولويد . ولقد أصبحت طريقة الامتصاص هي طريقة تكنيكلر المعتمدة منذ عام ١٩٢٨ وحتى السبعينيات ، وكان من مزاياها التخلص من طريقة « لصق » النسختين الموجبتين ، وهو ما كان يتيح على نحو عملي انتاج نسخ عديدة ، مما زاد من امكانية استخدام هذه الطريقة على نحو اقتصادي .

جاء هذا الابتكار الجديد لشركة تكنيكلر في نفس الوقت الذي حل فيه عصر الصوت في السينما ، مما زاد من فرصة ازدهار ونمو هذا الابتكار على نحو واسع ، وكان السبب الرئيسي في ذلك هو أن الطريقة القديمة في صبغ وتلوين شرائط السليولويد كانت تفسد شريط الصوت الفصولي . وعلى الرغم من أن تلك المشكلة تمت مواجهتها على نحو ما عن طريق انتاج شريط السونو كروم في عام ١٩٢٩ ، من خلال شركة « ايستمان كوداك » ، إلا أن طريقة تكنيكلر كانت قد ثبتت أقدامها خلال العام السابق ، عندما كانت متاحة وحدها في أكثر الأعوام حسما في تاريخ السينما . علاوة على ذلك ، فإن العديد من الأفلام الناطقة الأولى كانت أفلاما موسيقية ، وهو النمط ذو الطبيعة الخيالية والمبهرة التي كانت تتلام تماما مع ضرورة استخدام اللون في انتاجها . (طبقا لما يذكره المؤرخ جورهام كيفديم ، فإن الأفلام الغنائية كانت تمثل نسبة عالية من الانتاج ما بين عامي ١٩٢٩ و ١٩٣٠ ، فبالنسبة للأفلام الملونة كان هناك ١٤ فيلما موسيقيا من بين السبعة عشر فيلما الملونة التي تم انتاجها بالاضافة الى ثلاثة وعشرين فيلما موسيقيا من أربعة وثلاثين فيلما بالأبيض والأسود ، والتي تحتوى على بعض المشاهد الملونة) . وفي الحقيقة أن طريقة تكنيكلر الجديدة قد بدأ استخدامها في بعض مشاهد فيلم « لنن برودواي » (١٩٢٧) من اخراج هاري يومونت ، وفيلم « الغنية الصغراء » (١٩٢٩) من اخراج دوى ديل روث ، كما كانت أول الأفلام الملونة الكاملة الناطقة من انتاج شركة وارنر وهي « فلنديا العرض » (١٩٢٩) من اخراج الان كروسلاند ، و « الباحثون عن الذهب من برودواي » (١٩٢٩) من اخراج دوى ديل روث ، ولقد حقق هذان الفيلمان نجاحا كبيرا في شبك التذاكر ، وبخاصة الفيلم الأخير الذي حصد ثلاثة ملايين ونصف مليون دولار من الأرباح .

وفي عام ١٩٣٠ ، كانت شركة تكنيكولر قد أبرمت عقوداً لانتاج ستة وثلاثين فيلماً روائياً طويلاً من أكثر الأفلام تكلفة في ذلك العام ، وهي الأفلام التي تنضمن « ووبي » من اخراج ثورتون فيرلان ، و « الملك الصعلوك » من اخراج لودفيج بيرجر ، و « لا ، لا ، يا ثايت » من اخراج كلارينس بادجر ، و « ديو ديتا » من اخراج لوثر ديد ، و « باراماونت في الاستعراض » من اخراج دوروثي آرذور و أوتو براود ، و « الأغنية الحمراء » من اخراج ليونيل باريمور . ومع ذلك ، فإن انتاج افلام تكنيكولر كان ان يتوقف بحلول عام ١٩٣٢ ، وذلك لان التحول المفاجئ للفيلم الملون حقق اخفاقاً بسبب تزايد احساس الجمهور بعيوب نظام الكولور الذي يؤدي الى نتيجة ضعيفة ، فعلى سبيل المثال يتراوح لون البشرة من الوردي الى البرتقالي (وطبقاً لما قالته شركة تكنيكولر فان تلك الظاهرة كانت ناتجة عن سوء استخدام الطريقة بواسطة المصورين غير المدربين) . علاوة على أن تلك الطريقة كانت باهظة التكاليف بحيث تؤدي الى رفع ميزانية الفيلم بمقدار ٣٠٪ (وهو ما يعادل ما بين ١٠٠ ألف الى ٨٠٠ ألف دولار بمئة تلك الأيام بالنسبة لفيلم متوسط الطول) ، كما تزيد ايضاً من تكاليف التوزيع بمقدار ثلاثة الى خمسة سنتات لكل قدم زيادة عن الفيلم بالأبيض والأسود . على النقيض من ذلك ، فقد كانت هناك بعض الشركات الأخرى تحاول منذ عام ١٩٢٥ ادخال تحسينات على طرائقها الخاصة ، مثل انتاج شركة ايسستمان للفيلم الحساس البانكروماتي الذي كان أكثر خصامية لمدى واسع من النفقات الضوئية (أي من الرماديات) ، علاوة على انخفاض سعره ، بالإضافة الى أنه قد تم في عام ١٩٢٨ استخدام مصباح التوهج العراوى الضوئى في الاضاءة بدلاً من المصباح التقليدى الكربونى على التكاليف ، والذي كان ضروريا لتصوير الافلام بطريقة التكنيكولر ، لهذا صناد استخدام فيلم الأبيض والأسود للأفلام الناطقة حتى بداية الخمسينيات ، عندما تم ابتكار نظم لونية جديدة ، ونظم أحدث للاضاءة أقل في تكاليفها من الطرائق القديمة .

ومع ذلك قامت شركة تكنيكولر في عام ١٩٣٢ بتطوير نظام جديد يعتمد على استخدام الثلاثة ألوان الاسمانية معا ، كان بالطبع أكثر دقة في تسجيل الألوان الطبيعية ، وهو مما أتاح للشركة احتكاراً عملياً لانتاج الأفلام الملونة طوال العشرين عاماً التالية . في هذه الطريقة يمر الضوء من خلال عدسة الكاميرا ليسقط على منشور ضوئى يقوم بتحليل الطيف الى ثلاثة اتجاهات ، يسقط كل منها على فيلم سالب منفصل في وقت واحد ، بحيث يقوم أحد هذه الأفلام السالبة بتسجيل الطيف الأحمر ،

بينما يقوم الثاني بتسجيل الطيف الأزرق (وهذان الفيلمان السالبان يبران متجاورين في آلة التصوير) ، بينما يختص الفيلم السالب الثالث بتسجيل الطيف الأخضر (ويمر هذا الفيلم بشكل متعامد مع الفيلمين الأولين) ، وهكذا يتم الحصول على ثلاث نسخ صلبية كل منها يحتوى على الطيف اللوني الخاص بها ، وبعد تحميضها يتم استخدامها كقاعدة بنفس طريقة تكنيك ذات اللونين ، لصنع نسخة تحتوى على الألوان الثلاثة مما بطريقة التشرب ذاتها * (لتفادى مشكلة تآثر شريط الصوت الضوئي بالأصباح ، كانت طريقة التكنيكلر تقوم عند الطبع باستخدام الشرائط اللونية الثلاثة السابقة ، مع شريط رابع لا يحتوى الا على شريط الصوت ، وهى الطريقة التى استخدمت عام ١٩٣٩ لصنع فيلم « ذهب مع الريح » من اخراج فيكتور فلينج) •

كانت طريقة تكنيكلر ذات الألوان الثلاثة متفوقة على أية طريقة أخرى آنذاك ، ولكن كانت هناك مازال بعض السلبيات ، فقد بلغت تكاليف الكاميرا الواحدة اللازمة لهذه الطريقة حوالى ٣٠ ألف دولار ، كما كانت كبيرة الحجم ، ثقيلة الوزن ، غير عملية للاستخدام فى مواقع التصوير الحقيقية والطبيعية ، كما أن مرور ثلاثة شرائط صلبية فى وقت واحد كان يتطلب قلدا أكبر من الضوء ، وهو ما يزيد مرة أخرى من تكاليف الإنتاج • ولأن شركة تكنيكلر كانت قد نسبت عيوب طريقة اللونين السابقة الى المصورين غير المدربين ، فانها قررت عدم استخدام الطريقة الجديدة ذات الألوان الثلاثة الا تحت اشرافها الكامل • وطبقا لما يقوله المؤرخ ديفيد بوردويل ، فان « أى منتج يفكر فى صنع فيلم بطريقة التكنيكلر كان عليه أن يستأجر الكاميرات الخاصة من الشركة ، وأن يتعاقد مع مصوريها المتخصصين - الذين أطلق عليهم فى النهاية اسم « المهندسين الضوئيين للكاميرا » - بالإضافة الى استخدام وصفات تكنيكلر للماكياج ، كما أن تحميض وطبع الفيلم كان يتم بالضرورة لدى شركة تكنيكلر ، كما كان على المنتج أن يقبل بالتواجد الدائم لشخص يطلق عليه « مستشار الألوان » ، يقدم نصائحه حول الألوان التى يمكن استخدامها فى الديكور والأزياء والماكياج ••• بالإضافة الى أن الأشخاص المدربين وحدهم كان يمكنهم التعامل مع الكاميرا ، كما كان المصور السينمائى لا يتصرف الا بأوامر من المصور الخاص لشركة تكنيكلر » •

لكل هذه الأسباب ، علاوة على الانخفاض العام فى الاقبال الجماهيرى بسبب سنوات الكساد ، فان المنتجين تحولوا الى التحفظ الشديد بالنسبة لاستخدام طريقة تكنيكلر ذات الألوان الثلاثة ، وللأسباب ذاتها فان شركة

تكنيكلر نفسها لم تكن تريد أن تقامر بانتاج أفلامها الخاصة ، لهذا اكتفت بالتعامل مع منتجين مستقلين مثل والت ديزنى ، وشركة « أفلام بايونير » ، لذلك كان ديزنى هو أول من استغنى طريقة التكنيكلر الجديدة فى سلسلة « السيمفونية المضحكة » مثل أفلام الرسوم المتحركة « الزهار وأشجار » (١٩٣٢) ، و « ثلاثة خنازير صغيرة » (١٩٣٣) ، اللذين حققا نجاحا كبيرا ، فقد حصل الفيلمان على جوائز للأوسكار ، كما بلغت أرباح « الخنازير » ما يزيد على ثلاثة أرباع مليون دولار ، وهو ما أقنع ديزنى بالتوقيع مع شركة تكنيكلر لانتاج سلسلة كاملة من الأفلام ، حتى انه فى النهاية أصبح ينتج كل أفلامه بطريقة التكنيكلر . (كان ديزنى قد تفاوض فى عام ١٩٣٣ مع شركة تكنيكلر ليحترق طريقها فى الرسوم المتحركة لمدة ثلاثة أعوام ، لكنه توصل الى تحديد مدة العقد بعام واحد لكي تستطيع شركة تكنيكلر تلبية مطالب الشركات الكبرى الأخرى فى مجال الرسوم المتحركة أيضا) .

أما أول الأفلام الروائية التى استخدمت طريقة التكنيكلر ذات الألوان الثلاثة فكان من انتاج شركة « أفلام بايونير » وهو فيلم « ولعة الكوكاكاشا » (١٩٣٤) ذو الحكاية الخفيفة التى تدور حول قصة حب بين اثنتين من راقصى الحانات ، لقد كان هذا الفيلم القصير ذو البكرتين فى جوهره ، اختبارا لطريقة تكنيكلر الجديدة فى تصوير لقطات حقيقية (بعد أن أثبت الفيلم نجاحه فى مجال الرسوم المتحركة) ، وبسبب نجاحه فى هذا المجال استطاع الفيلم أن يحصل على جائزة الأوسكار عام ١٩٣٤ لأفضل موضوع كوميدي قصير . وبفضل هذا النجاح أيضا تشجعت شركة بايونير على البدء فى انتاج أول أفلامها الروائية الطويلة الملونة بهذه الطريقة ، المهد عن الرواية الكلاسيكية « ذا القروى » (١٨٤٧ - ١٨٤٨) ، والتى تنتمى الى العصر الفيكتوري بينما حمل الفيلم اسم « بيكى شادوب » (١٩٣٥) من انتاج رويين ماموليان . (صنعت شركة تكنيكلر لهذا الفيلم ٤٤٨ نسخة ، لكن أيا منها لم يصلنا على الاطلاق ، ومن المفارقات الساخرة أن النسخة الوحيدة المتوافرة لهذا الفيلم هى نسخة من لونين ، بالإضافة الى نسخة تليفزيونية أخرى بالأبيض والأسود) . ولقد ذهب الجمهور فى البداية لكى يرى فيلما تاريخيا تكلف مليوناً من الدولارات ، لكن الاقبال الجماهيرى أخذ فى التراجع بعد عدة أسابيع لينتهى الفيلم الى الفشل التجارى . من جانب آخر حاول كالوس - أحد الشركاء فى شركة تكنيكلر - أن يأخذ خطوة شجاعة لتأسيس فرع للشركة فى بريطانيا ، وقد نجح بالفعل فى عام ١٩٣٦ فى انتاج أول فيلم روائى إنجليزى بالأوان التكنيكلر ، وهو فيلم « أجنحة الصباح » من إخراج

هارولد شوستر ، والذي يدور في شكل ميلودرامي حول عالم ميدان السباق . أما في هوليوود ، فقد كان المنتجون الكبار يتحسسون الطريق على حذر ، كما بدأ في فيلم شركة « فوكس للقرن العشرين » : « رامونا » (١٩٣٦) من إخراج هنري كينج ، عن ملحمة هندية كلاسيكية . كما قامت شركة باراماونت بإنتاج فيلم « قافلة المنزولين » (١٩٣٦) من إخراج هنري هاثواي ، والذي كان أول فيلم تكتيكلر يتم تصويره كاملا في المواقع الحقيقية . لكن الشركة التي كونها ديفيد سلزنيك حديثا لتكون شركة مستقلة هي التي قدمت البرهان العملي على امكانية استخدام طريقة التكتيكلر في إنتاج الأفلام الروائية الطويلة بأفلامها المتخفة بالنجوم ، مثل « حديقة الله » (١٩٣٦) من إخراج ويتشساود بوليسلافسكي ، وبطولة شارل بواييه ومارلين ديتريتش ، وفيلم « لا شيء مقدس » (١٩٣٧) من إخراج وليم ويلمان وبطولة فردريك مارش وكارول لومبارد ، وفيلم « مولد نجمة » (١٩٣٧) لنفس المخرج عن بطولة فريدريك مارش وجانيت جانينور ، ولقد فاز الفيلم الأول والفيلم الأخير بجوائز أوسكار عن التصوير السينمائي الملون (لفريق المصورين الذي ضم هوارد جرير وهارولد روزين) ، كما نجح سلزنيك في عام ١٩٣٨ في إنتاج فيلم « مغامرات توم سوير » من إخراج نورمان تاوودج . وفي تلك الآونة ، كانت كل صناعة السينما تقريبا قد لحقت بالركب لإنتاج أفلام ملونة بطريقة التكتيكلر ، فقدمت شركة « م.ج.م » فيلم « العصبيات » (١٩٣٨) من إخراج فان دايك ، وقدمت شركة باراماونت فيلم « فترات الروكود » (١٩٣٧) من إخراج جيمس هوجان ، وفيلم « موهبات ١٩٣٨ » من إخراج إيرفنج كاميتجز ، وفيلم « رجال ذوو أجنحة » (١٩٣٨) من إخراج وليم ويلمان ، وفيلم « قصة حب في الأدغال » (١٩٣٨) من إخراج جيسودج أوكسنينبود . وقدمت شركة « فوكس للقرن العشرين » فيلم « كفتاكي » (١٩٣٨) من إخراج ديفيد يتلر ، وشركة سام جولدوين قدمت فيلمها الاستعراضى الموسيقى « استعراضات جولنوين المبهرة » (١٩٣٨) من إخراج جودج مارشال . كما قدمت شركة « أفلام لندن » فيلم « طبول » (١٩٣٨) من إخراج زولتان كوردا ، وفيلم « طلاق السيدة المجهولة » (١٩٣٨) من إخراج تيم ويلان ، بالإضافة إلى فيلم « واث ديزني المهم » (١٩٣٧) وهو أول أفلام الرسوم المتحركة الروائية الطويلة ، والفيلم الذي أنتجته شركة اخوان وارنر « روبين هود » (١٩٣٨) من إخراج مايكل كيرتيز ، وهو الفيلم الذي استحق ثلاث جوائز أوسكار عن استخدامه الجمالي لنظام التكتيكلر .

وبحلول نهاية عام ١٩٣٨ ، كانت شركة تكنيكلر تقوم بإنتاج ٢٥ فيلما زواثيا جديدا ، كما كان من بين أهم الأفلام التي حققت نجاحا تجاريا كبيرا خلال عامي ١٩٣٩ و ١٩٤٠ هي أفلام تكنيكلر مثل فيلم شركة فوكس « الأمير الصغير » (١٩٣٩) من إخراج والتر لانج ، وفيلم « الطبول عبر قبيلة الموهوك » (١٩٣٩) من إخراج جون فورد ، وفيلم شركة وارنر « مدينة مراوغة » ١٩٣٩ من إخراج مايكل كيرتيز ، وفيلم « الحياة الخاصة لاليزابيث وايسيكس » (١٩٣٩) لنفس المخرج ، بالإضافة الى فيلمين ذواثيين طويلين للرسوم المتحركة من إنتاج ديزني وهما : « فانتازيا » (١٩٤٠) و « بينوكيو » (١٩٤٠) علاوة على فيلم شركة « م. ج. م » الذي حقق نجاحا تجاريا هائلا في تلك الفترة « ساحر أو » (١٩٣٩) فليكتون فليمنج ، وفيلم شركة سلتريك الذي حقق نفس النجاح « ذهب مع الريح » (١٩٣٩) لنفس المخرج . وعلى الرغم من أن فيلم « ساحر أو » ليس بالمعنى الحرفي للكلمة فيلما ملونا من بدايته الى نهايته - حيث يبدأ وينتهي بمشهدين مصبوغين باللون البنّي الداكن - إلا أنه استطاع تحقيق الإيهام بالعالم الخيالي ، من خلال أكثر الطرائق ابتعا وتعميدا لاستغلال تقنية التكنيكلر آنذاك . من ناحية أخرى فإن فيلم « ذهب مع الريح » كان أول فيلم يتم تصويره باستخدام فيلم تكنيكلر الجديد شديد الحساسية ذي الحبيبات الدقيقة ، والذي كان يمثل قفزة تقنية كبيرة ، لأنه استطاع الاستغناء عن نصف كمية الإضاءة التي كانت تستخدم في أفلام التكنيكلر العادية ، مما جعل الإضاءة للفيلم الملون أكثر اقترابا من الإضاءة للأبيض والأسود باستخدام فيلم الملون كروم ، وهو ما أتاح قدرا أكبر من التحكم في الألوان ، وإمكانية التصوير في عمق المجال ، لذلك حصل فيلم « ذهب مع الريح » العديد من جوائز الأوسكار في عام ١٩٣٩ ، فقد حصل راي رينمان وارنست هولار علي جائزة التصوير ، بينما حصل وليام كامرون منزيس علي وسام خاص « تقديرا لانجازه البارز في استخدام اللون ، لاضفاء طابع درامي ساحر » على الفيلم .

خلال الأربعينيات ، اتسع نطاق استخدام نظام الألوان الثلاثة الجديد في افلام مهمة مثل « دماء ودمع » (١٩٤١) من إخراج روبرت ماموليان ، و « البجعة السوداء » (١٩٤٢) من إخراج هنري كينج ، و « هنري الخامس » (١٩٤٤) من إخراج لورانس أوليفيه ، و « دمعها للسماء » (١٩٤٥) من إخراج جون شتال ، و « كل عام » (١٩٤٦) من إخراج كلارنس براون ، و « غنير الى الأبد » (١٩٤٧) من إخراج أوتسو بريمتجر ، و « زهور النرجس السوداء » (١٩٤٧) من إخراج مايكل

باول . ومع ذلك ، فإن استخدام نظام التكنيكال الجديد ظل محدودا بسببه تكاليفه الباهظة ، واحتكار شركة تكنيكال لاستخدامه . وقد تم التغلب على مشكلة التكاليف الى حد ما في عام ١٩٤١ ، من خلال انتاج شريط مونوباك تكنيكال ، وهو فيلم خزم ذو طبقات عديدة يعتمد على طريقة « إيستمان كودا كروم » ، وبذلك فإن شريط المونوباك يمكن استخدامه في كاميرا عادية ليتعرض للضوء العادي المباشر ، ليتم طبعه في مرحلة تالية من خلال مرشحات ضوئية حمراء أو خضراء أو زرقاء لصنع الشرائط الثلاثة اللونية بالطريقة الأصلية ، وهي الشرائط التي تستخدم لنقل الصناعات الثلاث بطريقة التشرب ، وبالطبع فإن فيلم المونوباك أثبت فاعلية كبيرة للتصوير في المواقع الطبيعية ، حيث أنه لا يتطلب كاميرا الشرائط الثلاثة الثقيلة وكبيرة الحجم ، لذلك فقد تم استخدامه للمرة الأولى في تصوير قطعات ملونة من الجو في الأفلام مثل : « الطائرة القاذفة المنقضة » (١٩٤١) ، و « طيار في السحب » (١٩٤٢) وكلاهما من اخراج مايكل كيرتيز ، ولتصوير المشاهد النازجية في أفلام مثل « مقاتلو الغابة » (١٩٤٢) من اخراج جورج مارشال ، و « لامي تعود الى المنزل » (١٩٤٣) من اخراج فريد ويلكوكس . ولقد تم تحسين فيلم المونوباك خلال عام ١٩٤٤ الى درجة أنه كان من الممكن استخدامه لتصوير الأفلام روائية كاملة مثل فيلم « سعادة الوعد » (١٩٤٥) من اخراج لويس كينج . لهذا قرر كالموس بجدة أن يضع في اعتباره التوقف عن نظام الشرائط الثلاثة وأحلال شريط المونوباك مكانه . ولكن الارتفاع المفاجيء في عدد المتفرجين في فترة ما بعد الحرب جعل الطلب متزايدا على انتاج أفلام بالألوان التكنيكال ، مما جعل الشركة مشغولة بتقديم خدماتها المعتادة ، ومنعها من التحول الكامل لنظام المونوباك الجديد ، حتى جاءت الخمسينيات وظهر نظام « إيستمان كلر » المنافس - والذي كان أرخص سعرا وأكثر حساسية ولكنه كان أيضا أقل ثباتا - وكان ظهور « إيستمان كلر » هو العامل الحاسم في ضرورة اختفاء كاميرا التكنيكال التقليدية ذات الشرائط الثلاثة ، كما سوف نرى لاحقا في الفصل الثاني عشر .

مشكلات التسجيل في بداية عصر الصوت

من المهم أن نلاحظ أن الفترة الأولى لمصر الصوت تشبه في نواح عديدة الفترة الأولى لولده السينما ذاتها ، ففي الحالتين كانت الأسس التقنية التي يتأسس عليها الاختراع معروفة قبل غقود من امكانية تطبيق هذه الأسس العملية لتصبح قابلة للتنفيذ من خلال أداة عملية ، وفي كل من الحالتين أيضا كانت هذه الأداة يتم تطويرها واستغلالها في البداية

على أنها بدعة. يمكن أن تجتذب الجماهير دون التفكير في أى أهداف جمالية . وفى هذا المجال يمكن مقارنة « الأفلام » الأولى « الأفلام الناطقة » الأولى في أن كليهما قد تم استغلاله في البداية بسبب كونه جديداً ، دون أى اعتبار للمنطق أو اللوق أو الجمال ، وأخيراً فإنه يمكن القول في الحالتين أن فترة طويلة كانت لابد أن تنقضى بين اختراع الآلة والاستخدام الفني لها .

كانت المشكلات الجمالية والتقنية التي نشأت عن إضافة الصوت إلى السينما مشكلات ضخمة وهائلة ، فعلى الرغم من أن الانتقال إلى التقنيات الناطقة بدأ متطناً ، ويثم على مستويات مختلفة ومشتركة في نفس الوقت ، إلا أن نوعاً من الاضطراب والتشوش الذي يلترب من حذ الفوضى كان يسود داخل الاستوديوهات في مواقع الإنتاج ذاتها . كان أول الأسباب وراء ذلك هو وجود ثلاثة نظم متنافسة (نظام فيثافون لشركة « ويسترن اليكتروك » ، ونظام موفيتون لشركة فوكس ، ونظام فوتوفون لشركة « آر . سي . إيه ») ، ولم يكن أى من هذه الأنظمة قابلاً للتعايش أو التعاون مع الأنشطة الأخرى . كما كانت كل شركة تحاول التطوير والتعديل الدائم لآلاتها ، حتى أن بعض هذه الأدوات أصبح عتيقاً قبل البدء في استخدامه .

كانت أكثر المشكلات أهمية وخطراً هي عملية تسجيل الصوت خلال مرحلة الإنتاج (خاصة وأن التسجيل بعد التصوير لم يكن مجزئاً آنذاك) ، لكن كانت هناك مشكلات أخرى صعبة تظهر في مرحلة عرض الفيلم ، ومن الأمثلة الشهيرة على ذلك هو انتشار نظام فوتوفون الخاص بشركة « آر . سي . إيه » في عام ١٩٢٨ ، وهو نظام الصوت الضوئي الذي سوف يصبح شائعاً في الصناعة السينمائية . فقد كانت سماعات الصوت الأصلية من إنتاج شركة « آر . سي . إيه » والمستخدمة في دور العرض ، من النوع المخروطي ذي الاثنى عشرة بوصة الذي لا يمكن التحكم في توجيهه ، وغير المناسب لتسجيل الحوار المنطوق (بينما كان أكثر ملاءمة للموسيقى مثلاً) ، لذلك اضطرت شركة « آر . سي . إيه » في بدايات عام ١٩٢٩ إلى أن تضيف لسماعاتها سماعات ضخمة تبلغ خمس القدم لتحسين القدرة على توجيه الصوت ، لكن هذه الطريقة لم تصل إلا لعدد محدود من النجاح ، إلى أن يتم عقد اتفاق في عام ١٩٣٠ يتيح لكل شركة استخدام أجهزة الشركات الأخرى ، وهذا ما ساعد شركة « آر . سي . إيه » على الاستفادة بالساعات فائقة الجودة التي كانت شركة « ويسترن اليكتروك » تستخدمها لنظام فيثافون الخاص بها ، لقد

كانت هذه السمات قاصرة على التحكم في توجيه الصوت بحيث يمكن تركيزه في اتجاه الجمهور بدلاً من انتشاره غير المرغوب فيه في كل أرجاء الصالة ، وهو ما جعل كل الصناعة السينمائية تتحول إلى استخدام هذا النوع من السماعات .

لكن ما تزال هناك مشكلة أخرى تظهر في مرحلة عرض الفيلم ، فقبل عام ١٩٢٨ ، كان العرض يعتمد على حركة منتظمة لشريط الفيلم داخل آلة العرض ، ولكن هذه الحركة كانت متقطعة أيضاً لكي تسمح لكل كادر بالتوقف أمام المصباح والعدسة والغالق . على النقيض ، فإنه لاستعادة الصوت المسجل على شريط الصوت الضوئي ، يجب أن يتحرك الشريط بسرعة ثابتة ومستمرة أمام الخلية الكهروضوئية . لأن كل النظم الضوئية في تسجيل الصوت تجعل الفاصل بين شريط الصورة وشريط الصوت حوالي عشرين كادراً ، فإن الحركة المتقطعة للشريط سوف تشتت بالضرورة إلى الجزء الصوتي ، مما يسبب تشوشاً في سماع الصوت المسجل . وقد حاولت شركة « آر . سي . آيه » أن تقدم حلاً لهذه المشكلات في البداية ، باختراع بعض الأجزاء في آلة العرض ، وإضافة سلسلة من المرشحات ، التي لم يكتمل أداؤها ، ولم تصبح قابلة للاستخدام في الصناعة حتى عام ١٩٣٠ . كما أن مشكلة أخرى كانت تواجه أصحاب دور العرض خلال فترة الانتقال المبكرة ، وهي ضرورة الاحتفاظ بأدوات « الصوت فوق القرص » ، وأدوات « الصوت فوق الفيلم » ، لأن صناعة السينماتما لم تكن قد استقرت على نظام يمينه ، لذلك فقد استمرت الشركات حتى عام ١٩٣١ في صنع نسخ من أفلامها ، تكون ملائمة للعرض في دور العرض المجهزة فقط بنظام الصوت فوق القرص .

لكن الأكثر أهمية هو ذلك الأمر البديهي في أن الأعلام قد توقفت عن الحركة عندما بدأت في التلحق ، وذلك لأنها قد عادت فيما بين عامي ١٩٢٨ و ١٩٣٠ إلى طفولتها الأولى سواء من ناحية التوليف أو حركة الكاميرا . لقد كان هذا ناشئاً أساساً عن أن الميكروفونات الأولى التي كانت تستخدم لتسجيل الصوت كانت تعاني من عيبين رئيسيين ، الأول هو أن مجالها محدود جداً ، فلكي يمكن سماع الصوت على شريط الصوت يجب على كل الممثلين أن يتحدثوا أمام هذه الميكروفونات مباشرة ، وقد سبب ذلك أن يقف الممثلون بلا حركة داخل الكادر عندما ينطقون بجمل حوارهم ، كما أدى إلى عدة محاولات في إخفاء الميكروفونات داخل أجزاء الديكور ، مثل أراني الزهور أو مصابيح السفن أو كتل جائلة من نباتات الزينة .

إما العيب الرئيسي الثاني في الميكروفونات ، فهو أنها كانت - في تفاعل

مع مجالها الضيق والمحدود - شديدة الضخامة ولا يمكن التحكم في توجيهها ، لذلك فقد كانت تقوم بالتقاط وتسجيل « كل صوت » يصدر داخل المجال المحدود لها . ان هذا لم يؤد الى مشكلات في هندسة الصوت فقط ، لكنه فرض على الكاميرا ايضا ان تقف ساكنة بلا حراك ، فمن أجل تحقيق أكبر قدر من التزامن بين الصورة والصوت ، كانت الكاميرات مزودة بموتورات لكي تضمن التحرك المنتظم بسرعة ٢٤ كادرا كل ثانية ، وهو ما يعنى بالضرورة أنه لا يمكن التقليل أو الزيادة من سرعة دوران الشريط داخل الكاميرا لتحقيق أهداف تعبيرية ومؤثرات بصرية خاصة كانت السينما الصامتة قد توصلت اليها . لكن اضافة الموتورات جعلت الكاميرات تصدر أصواتا مزعجة يمكن للميكروفونات أن تلتقطها وتقوم بتسجيلها ، لذلك كان يجب وضع الكاميرا والمصورين داخل صناديق زجاجية سمكية تمنع نفاذ أصوات الموتورات منها . وقد أطلق عليها المصورون آنذاك في نوع من السخرية « صناديق الثلج » ؛ لأنها كانت ضيقة وشديدة الحرارة . لقد أدى ذلك الى أن تصبح الكاميرا مسجونة بالمعنى الحرفي للكلمة ، لأنه لم يكن في استطاعتها أن تنظر الى أعلى ولإلى أسفل أو أن تتجول فوق قضبان (لكن الحركة الوحيدة الممكنة لها كانت هي الحركة البانورامية فوق قوائمها الثلاثية في مجال ضيق لا يزيد عن ثلاثين درجة) ، وهو ما يفسر الطابع الساكن البليد للعديد من الأفلام الناطقة الأولى . لقد كانت تشبه « المسرح المصور » عند ميليس ، أو « فيلم الفن » ، أكثر من تشابهها مع أي فيلم صامت يعود الى الأعوام القليلة السابقة على بداية عصر الصوت .

وفي الحقيقة أن تسجيل الصوت أدى ببساطة الى أن السينما أصبحت « أكثر » جودا وركودا وسكونا من المسرحيات المصورة التي تعود للعقد الأول من حياة السينما ، وذلك لأن الممثلين كان عليهم ألا يتركوا المجال الضيق لكل من الميكروفون الثابت والكاميرا الثابتة ، ولم يؤد الأمر فقط الى انعدام الحركة داخل الكادر بسبب سكون الكاميرا ، ولكن لأن الممثلين كان عليهم أيضا أن يقفوا في سكون بلا حركة داخل الكادر ، وذلك حتى تظل أصواتهم في المدى الضيق لقدرة أدوات الصوت البدائية على التسجيل ، وبالمقارنة فانه في مسرحية سينمائية مثل « الملكة اليزابيث » (١٩١٢) كان الممثلون قادرين على الأقل أن يحركوا داخل الكادر حتى لو توقفت الكاميرا عن الحركة على الإطلاق ، لكن الأفلام الناطقة الأولى جعلت كلا من الكاميرا والممثلين معا يقفون بلا حراك .

كانت هناك مشكلة أخرى تتعلق بالاضافة داخل الاستوديو ، فقد كانت الاضواء الرئيسية خلال العشرينيات يتم الحصول عليها من خلال

« مصابيح القوس الكربونية » التي تصدر نوعاً من الطنين ، لذلك فلم يكن من الممكن استخدامها أثناء تسجيل حوار متزامن مع الصورة . ولقد نجح الفنيون في عام ١٩٣٠ في إضافة بعض الدوائر الكهربائية لهذا المصباح للخفض من صوت الطنين ، ولكن الاستوديوهات وجدت نفسها مضطرة للتحويل الى « مصابيح التانجستين ذات التوهج الحراري » ، وقد كانت تلك المصابيح أقل قوة في الاضاءة من مصابيح الكربون ، كما كان لها عيوبها الأخرى مثل ضرورة استخدام عدد كبير منها ، خاصة مع التحول للتصوير بكاميرتين أو ثلاث كاميرات في نفس الوقت ، كما جرت العادة في الفترة الأولى من السينما الناطقة ، عندما كان يتم التقاط لقطات عديدة لحدث واحد لتحاشي القيام بتوليف شريط الصوت بعد التصوير .

وفي الحقيقة أن تأثير تسجيل الصوت على التوليف السينمائي كان من أكثر العوامل أهمية في تراجع السينما وتغلغلها خلال فترة التحول للصوت ، فخلال فترة الفيلم الصامت لم يكن المضمون يقيد ويحدد التوليف ، ونادراً ما كان الممثلون ينطقون جمل حوار طويلة ، فقد كانت المناوئين الفرعية تقوم بتلخيص مضمون الحوار الى الحد الأدنى ، وهو ما سمح بأكبر قدر من حرية التوليف ، واحكام بناء اللقطات داخل كل مشهد ، لكن الأمر اختلف تماماً في فترة السينما الناطقة المبكرة ، فقد كان التوليف - مثله في ذلك مثل حركة الكاميرا أو وضوح الممثلين وحركتهم ، وكذلك الاضاءة - في حالة خضوع كامل لتقنيات تسجيل الحوار ، وبذلك أصبح التوليف مجرد أداة تجميع اللقطات جنباً الى جنب ، كما فقد الكثير من قدرته التعبيرية . وعلى سبيل المثال ، فقد كانت الأفلام التي تستخدم طريقة التسجيل فوق القرص تتألف من مشاهد يجب أن يستمر كل مشهد منها حوالي عشر دقائق كاملة حتى يتم تسجيل الحوار بشكل مستمر على أقراص من مقاس الست عشرة بوصة ، وبالطبع فإن التوليف داخل مثل هذه المشاهد كان أمراً غير وارد على الإطلاق ، الى أن طرأت تقنيات أكثر تطوراً لتسجيل الصوت في بداية العشرينيات ، على الرغم من أن الكاميرات المتعددة لتصوير المشهد ذاته في نفس الوقت كانت تستخدم لاضافة نوع ما من التنوع في شريط الصورة . (يشير المؤرخ ديفيد بورديو الى أن أسلوب استخدام الكاميرات المتعددة أصبح سائداً ما بين عامي ١٩٢٩ و ١٩٣٠ ، في محاولة من صناع الأفلام للاحتفاظ بقدرتهم على التوليف ، وأن كان التوليف الناشئ عن هذه الطريقة يتسم بالروتينية الشديدة والتكرار الملل) - كما حاول بعض المخرجين أحداث تنوع من نوع آخر في شريط الصورة - وإن لم يكن ذلك أمراً عملياً - وذلك بتغيير عكسات ذات أطوال بؤرية مختلفة داخل اللقطة الواحدة .

كما كانت أنظمة الصوت فوق الشريط تشكل عائقا للتوليف السينمائي ، وذلك بسبب القاعدة المعمول بها في ضرورة وجود نوع من الزاحة شريطي الصورة والصوت ، حيث إن الصوت - في كل الأنظمة الضوئية - يسبق الصورة بشهرين كادرا * (في آلة العرض يقوم المصباح الضوئي الخاص بشريط الصورة مع المدسة بقراءة الصورة ، كما يقوم مصباح ضوئي آخر وخلية كهروضوئية بقراءة شريط الصوت ، وبالطبع فإنه من المستحيل أن توجد هاتان الآداتان في نفس المكان ، لذلك فإنه في حالة تسجيل الصوت على شريط الفيلم يجب أن يسبق الصوت الصورة المطابقة له ، وذلك لأن الشريط يمر بأداتي قراءة الصورة والصوت اللتين تقعان في مكانين مختلفين . وعلى سبيل المثال ففي الشرائط من مقياس ٣٥ مليميتر ، يسبق شريط الصوت شريط الصورة بشهرين كادرا ، مما يجعل من المستحيل القيام بتوليف اللقطات دون أحداث تشويش أو حذف بعض أجزاء شريط الصوت * إن هذه المشكلة لم تجد حلا إلا بتطوير أدوات تسجيل الصوت بعد التصوير - أو الدوبلاج - فيما بين ١٩٢٩ و ١٩٣٢ * لذلك فإن التوليف في الأفلام الناطقة الأولى - سواء تلك التي تستخدم الصوت فوق القرص أو الصوت فوق الشريط - كان توليفا يؤدي وظيفة « انتقالية » ، أي أنه كان أداة للانتقال من مشهد إلى مشهد ، وليس أداة للتعبير عن وجهات نظر متعددة ، وهكذا اقتصر التوليف التصويري - كما اقتصر قدرة الكاميرا على الحركة أيضا - عندما لا يكون هناك صوت متزامن يتم تسجيله خلال التصوير ، لقد اختلف كل نوع من أنواع التوليف بسبب بدائية تقنيات تسجيل الصوت آنذاك ، فلم تعد هناك فرصة للقطع المتبادل بين الممثلين الذين يتحادثون معا ، أو التوليف بين لقطات قريبة وأخرى بعيدة داخل المشهد الواحد ، كما اختلفت أيضا قواعد ولغة المونتاج التي أسسها جريفيث ، والبناء المونتاجي على طريقة ايزنشتاين ، وحركة الكاميرا التعبيرية والمنسابة التي أدخلها مورناو وفرويند ، تلك التقنيات التي اضطرت إلى الانزواء بسبب التقنيات البدائية لتسجيل الصوت آنذاك . وحلت محلها سلسلة من الصور الفوتوغرافية الناطقة المتتصلة دائما من زاوية واحدة في حجم متوسط ، ولم تكن لديها القدرة على التعبير إلا عندما يتوقف الكلام * وهكذا كان من سخريات القدر أن يتحقق أول مفهوم عن السينما فكر فيه أديسون ، باعتبارها سلسلة من الصور المتحركة كل وظيفة أن تقوم بمصاحبة تصويرية لتسجيل الصوت ، وكان موعد تحقيق هذا المفهوم في بداية عصر السينما الناطقة ، عندما كانت السينما كلّي قد بلغت العقد الثالث من عمرها .

لكن ما جعل الأمور أكثر سوءاً هو أن شركات الإنتاج كانت مهوومة باستغلال « بدعة » الصوت ، حتى تستطيع أن تسد ما عليها من الديون . التي اضطرت إليها خلال فترة التحول للصوت ، لذلك فقد تحولت إلى السيناريوهات البليدة التي تضمن لها جمود الكاميرا ، من أجل إنتاج أفلام أهم ما فيها أنها ناطقة ، كما أن بعض المنتجين تبوأ فكرة أن الفيلم الناطق يمكن أن يتيح شكلاً فنياً دقيقاً لتصوير العروض المسرحية الشهيرة بممثلها الأصليين ، وتقديمهم إلى الجمهور . وبالفعل ، فإن أغلب الأفلام الأمريكية بين عامي ١٩٢٩ و ١٩٣١ كانت من نوع « المسرح المقلب » . حيث كان يتم نقل مسرحيات واستعراضات برودواي من المسرح إلى الشاشة « نقل مسطرة » بالقليل جداً من التعديل ، أو ربما بدون أية تعديلات على الإطلاق . لقد كان الميل لتسجيل العروض المسرحية الحية على شرائط الأفلام خلال بدايات السينما الناطقة هو نفس الميل الذي كان سبباً في وجود جنون « فيلم الفن » بين عامي ١٩٠٨ و ١٩١٢ ، كما كان فشلهما في النهاية متشابهاً أيضاً ، فقد أصيب الجمهور بالملل من تلك « الأفلام الناطقة مائة في المائة » (والتي كان يطلق عليها أحياناً « دواما فنان الشاي » بسبب جمود الممثلين وكانهم يتحدثون دون أدنى قدرة على الحركة ، أو كأنهم يشربون الشاي معاً) . ولكن التأثير الذي ظل مستهراً وتمارسه السينما الناطقة حتى اليوم هو أنها جذبت ممثلي ومخرجي برودواي إلى هوليوود ليبقوا بشكل ما في عالم السينما ، ويصحبوا نجومها كباراً (مثل همفري بوجارت ، فريدريك مارش ، كلارك جيبيل ، فريد أستير ، بول هوني ، سبنسر تراسي ، وكاترين هيبورن) . كما كان من بين المخرجين جورج كيوكر ، وروبن ماموليان ، حتى أن الأمر بدأ لفترة قصيرة في خلال عام ١٩٢٨ ، وكان صناعة السينما قد بدأت في هجرة عكسية من هوليوود إلى نيويورك مرة أخرى ، من أجل البقاء بالقرب من مواهب برودواي ، حيث كان السفر من الغرب إلى الشرق يستغرق أربعة أيام بالقطار في تلك الأيام ، ولم يكن باستطاعة أحد إلا شديدي الثراء ونحدهم — تحمل نفقات السفر بالطائرة ، علاوة على أن نيويورك كانت تضم أيضاً صناعات تقنيات التسجيل الصوتي والبث الإذاعي . وبالفعل ، فإن عديداً من الشركات — مثل بارلامونت و « م. ج. م » و « فريست ناشيونال » و « وارنر » أقامت في صيف هذا العام استوديوهات صوتية في نيويورك . لكن الأمر عاد إلى التوازن بسرعة لتعود صناعة السينما إلى هوليوود . كما أن السينما الناطقة كان لها تأثير إيجابي آخر ، إذ أن شدة الطلب على السيناريوهات التي تعتمد على الحوار جعلت فن كتابة السيناريو أكثر تعقيداً ، مما جعل الشركات تستورد المواهب الأدبية من المناطق الشرقية ، من عالم الكتابة الصحفية والنقد

والكتابة للمسرح وفن الرواية ، ليبقى العديد من هؤلاء في هوليوود ويصبحوا من أهم علامات السينما الناطقة * (من بين هؤلاء هيرمان مانكيفيتش ، دوروثي بانكر ، س.ن. بيرمان ، بن هيش ، تشارلز ماك آرثر ، ماكسويل أندرسون ، داشيل هاميت ، ف. سكوت فيتز جيرالد ، ولیم فوکر ، وناثانييل ويست) *

وبالطبع ، كان الممثلون ذوو الخبرة المسرحية يتمتعون بميزة مهمة في الفترة الأولى للسينما الناطقة ، لأن المخرجين لم يعد باستطاعتهم الصياح بتعليماتهم في موقع التصوير كما كانوا يفعلون في الماضي ، لذلك فقد كانوا في حاجة الى ممثلين يعرفون كيف يتصرفون بأنفسهم خلال اللقطات الحوارية الطويلة ، كما كانوا يحتاجون أيضا الى ممثلين لهم صوت جميل وقوى ، والقاء فصيح ، وهو ما يعني أن ممثلي المسرح أو ممثلي السينما ذوي الخبرة المسرحية قد احتلوا مكان نجوم السينما الصامتة الذين اظهروا لكتكات اجنبية واضحة عندما تحولوا الى السينما الناطقة (مثل ايميل جانجس ، بولا ليجرى ، فيلما بانكر ، وليدادي بوتى) كما أن بعض نجوم السينما الصامتة بدت أصواتهم غير مطابقة على نحو ما لصورتهم السينمائية (مثل نورما تاليدج ، كولین مور ، كوردين جريفيث ، وجون جيلبرت) ، وهو ما سبب نوعا من خيبة الأمل لدى الجمهور عندما استمع الى صوت نجومه المحبوبين للمرة الأولى . ولقد كان نجاح الممثلين ذوي الخبرة المسرحية يرجع أحيانا الى قدرتهم العالية على الالتقاء والتحكم في الصوت ، فان ممثلين انجليز مثل **بونالد كولمان** و **هيربرت مارشال** و **كايف بروك** و **تشاولز لوتون** اكتسبوا أهمية كبيرة في هوليوود ، بفضل أصواتهم الهادئة القادرة على التشكل ، والتي يمكن تسجيلها بأكثر قدر من الدقة فوق شريط الصوت ، لذلك فان بعض نجوم السينما الصامتة مثل **جريتا جاربو** و **جاري كوبر** و **جانيت جايتور** ، استطاعوا البقاء في فترة التحول للصوت بفضل مساعدة خبراء ومدرسين في الالتقاء ينتمون لعالم المسرح . كما كان حلول الصوت نسبيا في وصول القادمين الجدد الى هوليوود مثل **مهندس الصوت** الذين جاءوا من صناعات التليفون والبلث الاذاعي ، والذين لم يكونوا يفهمون شيئا في صناعة الأفلام ، لكنهم ظهروا فجأة داخل الاستوديوهات وهم يمتلكون سلطة هائلة في تحديد أماكن الكاميرات والميكروفونات ، ويكتب المؤثر آرثر فايت عن الفترة القصيرة التي تحكموا فيها تماما في صناعة السينما أن : « هؤلاء الخبراء لم يكونوا مهتمين بأى شيء فيما عدا جودة الصوت في الأفلام التي يعملون فيها ، ولقد كانوا يواظبون كل المشكلات بقدر كبير من التبسيط الساذج ، فقد كانوا يصرون على تصوير المشاهد في زوايا

وأركان ثابتة ، كما كانوا يميلون الى اللقطات القريبة او المتوسطة التي كانوا أكثر قدرة على التحكم فيها ، وهكذا فإن كل التقنيات والحرفة السينمائية التي اكتسبها المخرجون خلال سنوات السينما الصامتة تم إلحاقها في غمضة عين جانباً ، لتتسبب تماماً وتظل لفترة قابعة في ظل الميكروفون » .

الجدل النظري حول الصوت

منذ مولد السينما الناطقة بدأ تسجيل الصوت وكأنه يشكل تهديداً كبيراً للسينما كشكل ابتدعى ، مما دفع العديد من المخرجين وأصحاب النظريات السينمائية الى الاعتراض بشدة عليها . لقد كان ما يخيفهم هو أن السينما التي كانت قد وصلت آنذاك الى درجة متطورة من البلاغة ، يمكن أن تتعرض للتقهقر بسبب شغف الجمهور بالسينما الناطقة كبذعة جديدة . ولقد كتب المؤرخ بول دوثا مثلاً لهذا الفريق من المعارضين في عام ١٩٣٠ :

« لا يمكن أن نقارن بأية حال من الأحوال بين قدرة الكلمة المنطوقة وبين القيمة التصويرية والوصفية شديدة الدقة للصورة الفوتوغرافية ، وأن محاولة الجمع بين الكلام والصور هو نوع من الجمع بين وسيلتين متعارضتين لكل منهما طريقته المختلفة تماماً في التعبير ... »
فإن الفيلم الصامت يتوجه للجمهور من خلال الصورة فقط ، لذلك فإنه يستطيع أن يحقق تأثيراً درامياً قوياً يظل في ذهن المتفرج طويلاً ...
على العكس ، فبمجرد أن ينطق الصوت الكلام في السينما فإن كل آلات الصوت تحتل موقع الصدارة بدلاً من الكاميرا ، مما ينتهك الفطرة الطبيعية لإدراك الصورة وحدها » .

كان هناك آخرون مثل ايزنشتين وبودوفكين يدعون أن الصوت يشكل نوعاً من التهديد ، لكنهم أدركوا أيضاً قدرته على إضافة بعد جديد للبصيرة السينمائية . وقد قام ايزنشتين وبودوفكين والكسندروف بإصدار بيان بعنوان « الصوت والصورة » قاموا بنشره في ٥ أغسطس ١٩٢٨ صرّفوا فيه الموقف بدقة وصدق :

« إن الفيلم الناطق سلاح ذو حدين ، ومن المحتمل جداً أن المخرجين الذين سيتحولون الى السينما الناطقة ، سوف يبدون أقل قدر من المقاومة للدفاع عن الفن ، أي أنهم سوف يحاولون ببساطة إرضاء فضول الجماهير

في

في الاستماع للسينما الناطقة ، وسوف نشهد في البداية استغلالا تجاريا لهذه البضاعة سهلة الصنع والبيع ، أي بضاعة الفيلم الناطق ، حيث تتطابق الكلمات المسجلة بكل التجاوب والواقعية مع حركة الشفاه على الشاشة ، وحيث يستمتع المتفرج بإيهام أنه يسمع حقيقة الممثل وهو يتحدث أو حين يسمع بوق السيارة أو صوتا صادرا من آلة موسيقية ... الخ . أن تلك الفترة القصيرة من النزوع الأوج لن تسبب ضررا لتطور الفن الجديد ، لكن سوف تتلوها مرحلة ثانية أكثر أهمية وخطرا ، فسوف يزول الفضول الأول لاكتشاف الامكانيات العملية لتلك البضاعة الجديدة ، لذلك سوف يحاول السينمائيون أن يتحولوا إلى الدراما المأخوذة عن (الأدب الجيد) ، كما سوف يبذلون محاولات أخرى لكي يجعلوا المسرح يفز السينما ، وتلك هي المرحلة التي سوف يقوم فيها الصوت بتسليم فن المونتاج ... [لهذا فإن العلاج يكمن في] استخدام الصوت على أنه عنصر يقابل المونتاج المرئي ويتفاعل معه ، وهو ما سوف يتيح امكانيات جديدة لتطوير المونتاج واتقائه . ويجب أن نغطي المحاولات الأولى لتجريب الصوت في طريق (عدم التوافق) مع الصور المرئية ، وتلك الطريقة وحدها هي التي سوف تحقق الشعور الذي نبحث عنه ، والذي سوف يؤدي يوما بعد يوم إلى خلق تفاعل أوركستراي بين الرؤية والصورة وبين الصوت والصورة ... [لهذا فإن الفيلم الناطق يمكن أن يتبع ميزة تقنية لا تتيحها السينما الصامتة] فلاكتشاف التقني الجديد لتسجيل الصوت ليس مجرد فرصة أو بضعة يمكن استغلالها على نحو تجاري ، ولكنها هي الطريق الطبيعي لنمو وتطور فن السينما وقيادته الطليعية ، ليفضله يمكن للفنانين أن يفتحوا الطرق المسدودة التي توصل إليها أحيانا السينما الصامتة . . . ولقد كانت العناوين الفرعية المكتوبة من أهم تلك الطرق المسدودة ، على الرغم من تلك المحاولات العديدة لجعلها أكثر اتساقا مع حركة الصورة داخل الفيلم . كما أن الفنانين في السينما الصامتة قد يضطرون أحيانا للجوء لبعض اللقطات التوضيحية التي قد تسبب أرباكا لتكوين المشاهد وإبطاء في إيقاع الفيلم . لهذا فمننا يتم التعامل مع الصوت كمعصر جديد من عناصر المونتاج - كمعصر مستقل عن الصورة - سوف يتيح ذلك حتما أدوات فعالة وجديدة وشديدة التأثير في مجال التصوير ، يمكن بواسطتها حل المشكلات التي لانزال عاجزين عن تقديم أي حل لها ، فإن من المستحيل أن نجد حولا جذرية لو ظلت بأيدينا فقط عناصر الصورة وحدها . .

ولقد تحدث أيزنشتين مستقيظا عن تجربته السلبية في محاولة تحقيق التكامل بين العناوين الفرعية المكتوبة والصورة السينمائية .

ومن المؤكد أن هذه المناوين تشكل عائقا حقيقيا في السينما الصامتة ، حيث أنها تقطع تدفق السرد السينمائي وتكسر إيقاع المونتاج ، وكثيرا ما أشار النقاد على سبيل المثال إلى أن واحدا من أعظم الأفلام في نهاية عصر السينما الصامتة وهو فيلم « آلام جان دارك » (١٩٢٨) من إخراج كارل تيودور دريير قد عانى من الأثر السلبي للفادح لحشر المناوين المكتوبة المتضمنة للحوار في المواقف الحاسمة داخل السرد السينمائي ، لذلك فإن مثل هذا الفيلم كان يمكن أن يكسب الكثير من خلال تسجيل الصوت ، لذلك يمكن القول بأن السينما الناطقة التي ساهمت في التخلص من الاضطراب إلى المناوين الفرعية المكتوبة ، قد قامت بتحرير السينما من ذلك القيد الذي استمر ثلاثين عاما وربطها بالكلمة المكتوبة ، لذلك أتاحت السينما الناطقة بعدا زواليا لا يسبب انقطاعا في الحيوية البصرية للمونتاج ، لذلك فإن المهمة الحقيقية التي كان يجب على الفنانين القيام بها هو ألا يسمحوا للسينما بأن تقيد من جديد بأغلال الكلمة المنطوقة في الفيلم الناطق .

كما كان هناك في السينما الأوروبية فنان ذو نزوع شكلي يحمل شعورا مماثلا بالنسبة للصوت ، وهو المخرج الفرنسي الشاب زينيه كليز (١٨٩٨ - ١٩٨١) ، الذي كتب في عام ١٩٢٩ أنه يمارس « الأفلام الناطقة مائة في المائة » ، لكنه كان يرى امكانيات إبداعية حقيقية لاستخدام الصوت في الأفلام ، وهي الامكانيات التي سوف يحققها بالفعل في عام ١٩٣١ في فيلمه « المليون » ، و « الحرية لنا » . لقد كتب عن هذا الموضوع يقول : « الفيلم ليس كل شيء ، فهناك أيضا الفيلم الناطق حيث تغلق الآمال الأخيرة للمدافعين عن السينما الصامتة ، فهم يعتمدون على السينما المزودة بالصوت لكي يستطيعوا دفع الخطر الذي يتمثل في ظهور الأفلام الناطقة ، فلو كانت « محاكاة » الأصوات الطبيعية تبدو ضيقة الحدود ومغيبية للأمال ، فإن من الممكن « تفسير » هذه الأصوات لخلق مستقبل جديد للسينما » . كما أثنى كليز فناء خاصا على واحد من أوائل الأفلام الأمريكية الموسيقية « نحن بروهواي » . كفيتم يستخدم شريط الصوت بذلك كبير . لقد كان كليز معجبا على نحو خاص بمشهد نسمع فيه صوت باب يفتح بشدة ، كما نسمع أيضا صوت سيارة تبث في الدوران والحركة ، دون أن نرى صورة هذه الأشياء على الشاشة ، فكل ما نراه هو لقطة قريبة للبطة وقد استولى عليها القلق البالغ ، وهي تعيش لحظة الفراق . في مشهد آخر نرى البطة وهي على حافة البكاء ، وعندما يغفل وجهها بطريقة الاختفاء التدريجي نسمع صوت تلهيدة عميقة بينما نرى الشاشة مظلمة . أن كليز يتوصل من ذلك إلى أن « الصوت

في هاتين اللغتين قد تم استغلاله بشكل ملائم تماما لكي يحل محل الصورة ، وهذا نوع من الاقتصاد السري سوف يمكن الفيلم الناطق من التلاعب بقدر اكبر من المؤثرات الخاصة » .

لقد كان ما اكتشفه كل من المخرجين السوفيت الثلاثة وكليم هو أن الصوت يشكل تهديدا للسينما « فقط » عندما يصبح الميكروفون تابعا ذليلا للكلمة المنطوقة ، أو للأصوات الطبيعية ، تماما كما كانت الكاميرا تابعا ذليلا للواقع في بداية عصر السينما الصامتة ، حتى أنه لم يكن في استطاعتها آنذاك أن تحاول على الإطلاق أن تقطع استمرارية الزمان والمكان . لهذا فانه يمكن القول أن ذلك الرأي الإيجابي - بالنسبة لحلول عصر الصوت - يرفض الصوت المتزامن أو الطبيعي الذي يسمح فيه المتفرج ما يراه على الشاشة ، كما يرى ما يسمع على شريط الصوت بشكل يغلو من الإبداع الفني ، وهو ما يمثل بالفعل في تلك الحالة تهديدا للإنجازات الشكلية والإبداعية للسينما الصامتة . لكن هذا الموقف يدافع عن استخدام الصوت غير المتزامن - أو الكونتريبونتي - حيث يمكن أن يشكل الصوت عنصرا متفاعلا في آن واحد مع الصورة ، من أجل تحقيق قدر اكبر من الإبداع ، بنفس الطريقة التي كانت تتعارض وتتفاعل بها اللقطات داخل مونتاج المشهد في السينما الصامتة . لهذا يمكن القول أن هذا الرأي الإيجابي تجاه الصوت يدعم تقنية تسجيل الصوت ، كامتداد واتساع لنطاق المونتاج ، حيث يمكن استخدام الأصوات الطبيعية والحوار والموسيقى كعناصر مضادة ومتفاعلة مع الصورة المرئية ، وهو ما يعبر عنه بودوفكين بقوله أن « الصوت والكلام الإنساني يجب استخدامهما بواسطة المخرج ، ليس عن طريق التطابق العرفي ولكن من أجل تضخيم وإثراء الصورة المرئية على الشاشة » .

وهكذا شهدت فترة ولادة الفيلم الناطق جدلا نظريا حصبيا بين المدافعين عن الصوت المتزامن ضد المدافعين عن الصوت غير المتزامن ، وهو جدل يشبه في نواح كثيرة ما حدث خلال العقد الأول من موله للسينما ذاتها ، فقد كان السؤال هو إذا ما كان شريط الصوت - مثل الكاميرا في بداية السينما - يجب أن يقتصر دوره على تسجيل الواقع ، بشكل طبيعي ، أو أنه يجب عليه أن يخلق واقعا مركبا بطريقته الخاصة ، أنه السؤال الذي يمكن ترجمته على نحو عملي في إذا ما كان الصوت يجب أن يكون متزامنا مع الصورة ، لكي يقدم نسخة من الصوت الطبيعي أو العرفي ، أو إذا ما كان يجب وفهمه في صراع خلاق مع شريط الصورة . وبالطبع كانت هناك مواقف عديدة تقف بين هذين الموقفين

المتعارضين ، يمكن أن تؤدي إلى نتائج صحيحة أحيانا أو خاطئة أحيانا أخرى ، فمن الأفضل للسينما أن تجمع بين الموقفين ، كما اكتشف ذلك بالفعل كل رواد الاستخدام الخلاق لتسجيل الصوت ، ولكن الأمر بدأ على الأقل خلال السنوات الأولى كما لو أن مستقبل الفيلم الناطق يواجه الاختيار المرير بين السير في هذا الطريق أو ذاك .

لقد كان الاهتمام الاساسى بين عامي ١٩٢٨ و ١٩٣١ هو الحصول على أكبر قدر من جودة الصوت خلال التصوير ، مع اعطاء أقل قدر من الاهتمام للتفكير في إمكانية تعديل شريط الصوت بعد اتمام تسجيله ، فقد كانت الفكرة السائدة هو أن الصوت المسجل في موقع التصوير هو الغاية الأساسية كمنتج نهائي ، وهي الفكرة التي تنبع من مصادر عديدة ، من أهمها أن النموذج المبكر لتسجيل الصوت كان البث الإذاعي المباشر ، حيث أن الهدف من تسجيل الصوت هو إعادة إذاعته على المستمعين ، ولأن العديد من مهندسي الصوتيات الذين اقتحموا أبواب هوليوود في سنوات الانتقال الأولى قد جاءوا مباشرة من صناعة البث الإذاعي ، فقد كانوا يحملون معهم مفاهيمهم المتبعة بالجهاز ، وعزلتهم التقليدية في التعامل مع تقنيات تسجيل الصوت . لكن المصنر الأكثر تأثيرا في هذا المجال يمكن في النزعة المحافظة عند المنتجين الأمريكيين الذين كانوا يؤمنون بأن المزاجية التامة بين الصوت والصورة كانت ضرورية ، لتحاشي أي نوع من التشوش واضطراب الفهم لدى الجمهور ضيق الأفق ، ولقد كانوا يشغرون بأن الفصل بين الصوت والصورة - حتى في هذه الأدنى بتسجيل صوت طبيعي دون أن يرى المتفرج مصدره على الشاشة - مثلما ظهر على سبيل المثال في فيلم « نحن برود وائي » - يمكن أن يحدث ارتباكاً في إدراك المتفرج ، فاما كما كان المنتجون الأوائل يكرهون تجزئ المشهد إلى لقطات متعددة . لذلك فقد كانت الممارسة والتطبيق والفكر داخل صناعة السينما الأمريكية لمدة أعوام بعد حلول الصوت ، تسير في طريق تسجيل الصوت والصورة متزامنين في وقت واحد ، مما كان يعني أن كل ما يسمعه المتفرج على شريط الصوت يجب أن يراه فوق الشاشة والعكس بالعكس . لهذا تم إنتاج عدد هائل من الأفلام « الناطقة مائة في المائة » مثل فيلم « الصوا » نيويورك ، والتي كانت تشبه إلى حد بعيد التمثيليات الإذاعية المصورة .

على الجانب الآخر كان هناك السينمائيون ذوو النزعة الشكلية ، مثل إيزنشتين وبودوفكين وكليز ، الذين كانوا يؤمنون بأن الصوت غير المتزامن - أو الكولتريونغي - هو الطريقة الوحيدة لاستخدام تلك

التقنية الجديدة ، حيث يمكن استخدام كل العناصر الصوتية ، مثل الموسيقى ، وغناء الكورس ، والمؤثرات الصوتية مع أقل قدر من الجوار ، على نحو كوترايونطى يتقابل ويتفاعل مع الصورة ويفسرها . ولقد تم حل هذا الجدل في النهاية من خلال اكتشاف امكانية تحقيق التزامن بين الصوت والصورة بعد الانتهاء من التصوير - أو الدوبلاج - وهو الاكتشاف الذى سيسمح باستخدام الصوت للزمان وغير التزامن فى اتساق كامل وحرية ابداعية داخل الفيلم الواحد .

تحقيق التكيف مع تقنيات الصوت

كان المخرج الأمريكى كينج فيدور (١٨٩٤ - ١٩٨٢) هو أول من استخدم طريقة تحقيق التزامن بعد التصوير فى أول أفلامه الناطقة « هاليويا » (١٩٢٩) ، الذى يعتبر أيضا أول الأفلام المهمة فى عصر السينما الناطقة . تم تصوير فيلم « هاليويا » فى مواقع الأحداث الحقيقية داخل مدينة ممفيس وحولها فى ولاية تينيسى ، وبطاقم كامل من الممثلين الزوج ، وهو الفيلم الذى يصور مشهدة الأخير مطاردة شرسة فى أحراش ومستنقعات أركانساس . قام فيدور بتصوير هذا المشهد كاملا على نحو صامت بكاميرا لا تتوقف عن الحركة ، ليقوم فيما بعد داخل الاستوديو بإضافة شريط صوتى يحتوى على أصوات طبيعية للمطاردة ، مثل صوت فروع الأشجار وهى تنكسر ، والطيور وهى تصرخ ، وصوت لهات الشصصيات ، والذى قام بتسجيل كل منها على نحو منفصل (كان هذا ناتجا فى جزء منه عن مصادفة سعيدة ، فقد تولفت آلات الصوت عن العمل عندما وصل فيدور وطاقم العمل الى ممفيس ، لذلك قرر البدء فى التصوير مضطرا كأنه يعمل فى فيلم صامت ، وكان هذا بمثابة الاكتشاف الذى استمر فى ممارسته حتى عندما عادت آلات الصوت للعمل ، لأنه اكتشف ببساطة أن ذلك يمنحه قنوا كبيرا من الحرية ، وفى الحقيقة أن عبثية الدوبلاج ذاتها كانت شديدة الصعوبة ، ويقال أن المؤثر الذى كان يعمل مع فيدور قد أصيب بانهايار عصبى فى منتصف الفيلم) . لقد كان هذا انجازا تقنيا عبقريا فى ضوء يدائية أدوات تسجيل الصوت فى تلك الأيام ، ولكن لأن شريط الصوت هو بالفعل منفصل عن شريط الصورة - على الرغم من أنه يتم طبعهما جنباً الى جنب على شريط الفيلم - فإن امكانية دوبلاج الصوت بعد التصوير قد بدأت فى اثبات وجودها منذ أن تم اكتشافها ، وفى هذا الصدد يقول المؤرخ لويس جاكوبز : « أن انفعال الصوت وتسجيله عن طريق استعادته مسموعا أثناء مشاهدة الفيلم ، يمكن تحقيقه بسبب الطبيعة الآلية لكل من أجهزة تسجيل الصوت وعملية التوليف ، فالتيكروفون والكاميرا اللتان مستقلتان ، حيث أن كلا منهما يقوم بتسجيل ما يراه أو يسمعه أما فى

وقت واحد أو على نحو منفصل ، ، لكن فيدور على أية حال كان هو أول من أدرك ذلك ، وأول من أدرك بالتالي أن الصوت يمكن أن يخلق تأثيرا نفسيا مستقلا عن الصورة . كما قام مخرج أمريكي آخر هو « لويس مايلستون » (١٨٩٥ - ١٩٨٠) باستخدام **الدوبلاج** بعد التصوير **للمشاهد الحزبية** لفيله الكبير الداعي للسلام « كل شيء هادئ على الجبهة القريبة » (١٩٣٠) ، وذلك عندما قام بتصوير هذه المشاهد بكاميرا صامتة متحركة في المواقع الحقيقية ، ليقوم بدوبلاج الأصوات الحزبية بعد التصوير . وفي عام ١٩٣١ أستطاع مايلستون أن يحافظ على الحركة المستمرة للكاميرا في فيلمه « **صفحة الغلاف** » ، الذي اقتبسه من المسرح بين هيشتم وتشمارلز مكارثر ، على الرغم من احتواء الفيلم على حوار كوميدى شديد السرعة ، كما استخدم أوغست لوبيتش أيضا طريقة **الدوبلاج** في أول أفلامه الناطقة ، وهي الأفلام الموسيقية التي تمتع بالحبوبة « **استعراضي العجب** » (١٩٢٩) ، و « **مولت كارلو** » (١٩٣٠) ، تماما كما فعل ريتشه كاي في فيلم « **تحت سقف باريس** » (١٩٣٠) . إن هذه الأفلام وغيرها (مثل « **فتى ليلة السبت** » (١٩٢٩) من إخراج « **دوراد سوزو لاند** » ، و « **رجل من فرجينيا** » (١٩٢٩) لفيكتور فليمنج ، و « **قلوب ديكسي** » (١٩٢٩) لبول سيلوين ، و « **ليالي الحب الصنيعة** » (١٩٢٩) لويليم ويلمان) توضح انتقالا تدريجيا نحو التأكيد على أهمية التسجيل بعد التصوير خلال الفترة من ١٩٢٩ إلى ١٩٣١ ، حتى انتهى الأمر إلى التأكيد من أهمية **الدوبلاج** .

في كل تلك الأفلام كان يتم تسجيل الصوت والتعامل معه على شريط صوتي ذي قناة واحدة ، ولكن **دوين هاموليان** (١٨٩٧ - ١٩٨٧) الذي جاء من عالم الإخراج المسرحي في مسارج برودواي قام بإدخال عنصر جديد على تسجيل الصوت ، عندما استخدم اثنين من **الميكروفونات** لكي يقوم بتسجيل حوار متداخل في أحد مشاهد فيلم « **تصفيق** » (١٩٢٩) ، ليقوم بجمع الصوتين معا على شريط الصوت . لقد كانت شرائط الصوت الأولى تحتوي على قناة واحدة ، وهو ما يعني عدم القدرة على الفصل بين نوع من الأصوات ونوع آخر ، فكان الجميع يتحدثون في ميكروفون واحد ، دون أن تكون هناك إمكانية لإضافة خلفية من الموسيقى أو المؤثرات الصوتية ، إلا إذا كانت هذه الأصوات موجودة بالفعل عند تسجيل الحوار ، حيث كانت **الأووكسترا** ، أو آلة المؤثرات الصوتية تقع في مكان ما داخل الاستوديو في خارج الكادر . ولكن عندما قام **هاموليان** باستخدام اثنين

من الميكروفونات ، ثم المزج بين الصوتين ، فانه في الحقيقة فتح طريقا جديدا امام امكانية التسجيل على قنوات متعددة فوق شريط الصوت خلال مرحلة الدوبلاج ، مما يسمح بالتحكم الدقيق لكل الأصوات على الشريط ، وهي الامكانية التي تحققت من خلال استخدام أربع قنوات للتسجيل منذ عام ١٩٣٢ ، ولقد قام ماموليان أيضا في فيلم « شوارع المدينة » (١٩٣١) بادخال أول فلاش باك صوتي ، عندما تعاد مقتطفات من الحوار التي تم سماعها في أجزاء سابقة من الفيلم ، مصحوبة بقلطات قريبة للبطلة ، مما يوحي بأنها تتذكر تلك الكلمات .

في التطبيق العملي ظل سائدا استخدام نوع واحد من الأصوات على شريط الصوت ، بمعنى أن المتفرج لا يستطيع الا أن يسمع حوارا فقط أو موسيقى فقط ، ونادرا ما كان يتم سماعها معا وذلك بتسجيلهما في وقت واحد خلال التصوير ، وهو ما كان يبدو متسقا مع السياق الواقعي للفيلم ، عندما كانت الأحداث تحدث على سبيل المثال في الصالات الموسيقية ، على نحو ما نرى في فيلم « الملكة الأذوق » (١٩٣٠) للمخرج جوزيف فون ستيرنبرج . وبحلول عام ١٩٣٣ ، استطاعت التكنولوجيا تحقيق امكانية المزج الصوتي بين عدة شرائط صوتية مسجلة ، يحتوي كل منها على موسيقى تصويرية ، أو مؤثرات صوتية ، أو حوار متزامن . وكانت هذه التقنيات دقيقة بحيث لا تسمح بالتشويش الناتج عن عملية الدوبلاج ، بل ان شركة « آر . سي . آيه » استطاعت في أواخر الثلاثينيات تحقيق امكانية تسجيل الموسيقى وحدها فوق عدة قنوات على شريط الصوت . وبحلول عام ١٩٣٥ ، وطبقا لما يقوله مهندس الصوت المخضرم في عالم السينما جيمس ج . ستياورت ، فإن الفنيين القائمين على مزج الأصوات خلال مرحلة الدوبلاج قد اكتسبوا وضعها يساوي في أهميته مونتيغ الفيلم نفسه . كما تم اختراع تقنيات أكثر تقدما تحقق أكبر قدر من دقة عملية الدوبلاج ، مثل استخدام أدوات التحكم في مستوى انغلاص الصوت ، بل التحكم في نغمة أيضا ، بالإضافة الى تقنيات الغد أصوات الضجيج غير المطلوبة . وفي أواخر الثلاثينيات ، كانت عمليات الدوبلاج - التي بدأت كأداة لاضافة المؤثرات الصوتية للمشاهد التي تتحرك فيها الكاميرا - قد أصبحت هي العملية الحقيقية للإنتاج الكامل للشريط السينمائي الذي يتم عرضه . وقد أصبحت هذه العملية مطبقة في أنحاء العالم كله ، حتى أن ٩٠٪ من الأفلام التي تحتوي على حوار يتم صنعها من خلال الدوبلاج . ومنذ ادخال هندسة التسجيل المغناطيسي للصوت في أواخر الخمسينيات ، أصبح واضحا أنه يمكن إعادة تسجيل العديد من القنوات المنفصلة على شريط واحد

(بشكل ستريو فوني) كانت تصل الى ست قنوات ، بل ان العديد من الاقلام الضخمة ذات الشاشة العريضة في الخمسينيات والستينيات كانت تستخدم في بعض مشاهد المجاميع الهائلة ما يصل الى ٥٠ قناة . وخلال السبعينيات ، تم ادخال تحسينات جديدة على جودة الصوت ، باستخدام نظام التسجيل اللاسلكي من ثمانى قنوات . ثم تم ادخال نظام « دولبي » الصوتي الذي يتيح استعادة الصوت « المجسم » ، بطريقة ضوئية غير مغناطيسية يتم فيها الغاء التشويش تماما .

لقد كانت طريقة الدوبلاج هي العامل الحاسم الأول في تحرير كاميرا الفيلم الناطق من زنازنتها الزجاجية ، وتحرير السينما الناطقة كلها من تلك الفكرة المستحوزة هيبة الاثق بأن كل ما نراه على الشاشة يجب أن نسمعه على شريط الصوت . لقد كان نظام تسجيل الصوت في طفولته مقيدا بقوانين العالم الطبيعي أكثر من أى وقت سابق (حيث يتم تسجيل المشهد بالصوت والصورة ، بالاحتفاظ باستمرارية الزمان والمكان ودون انقطاع على الاطلاق) ، ولكن الدوبلاج اعاد الى السينما قدرتها على إعادة تشكيل مادتها الخام على نحو جمالي ، ومع تجربة الدوبلاج بدأ المخرجون في أن يدركوا أن « سينمائية شريط الصوت لا تنبع من كون الصوت متزامنا أو غير متزامن ، ولكن من كونه مزيجا بين أنواع مختلفة من الصوت ، تبقى جميعها تحت سيطرة المخرج - وربما يسيطر عليها أكثر من سيطرته على العناصر البصرية ، حيث أن الصوت يمكن خاقه على نحو صناعي . وكما يكتب المؤرخ آرثر نايت ، فإنه كان بقدرة المخرج أن يتعامل مع كل صوت بشكل منفصل : « لقد كان يمكنه أن يقوم بتشويش الصوت أو خفقه أو تضخيمه أو التخلص منه كما يشاء ، كما أن المخرج يستطيع أن يقوم بتصوير المشهد بكاميرا صامتة ، ثم يقوم بدوبلاج الصوت في مرحلة لاحقة . كما يستطيع أيضا أن يقوى من التأثير الوجداني للحوار باستخدام الموسيقى ، أو يجمع بين الحوار والمؤثرات الصوتية الطبيعية ... » لقد أصبح الدوبلاج هو نقطة الانطلاق الجديدة الأولى في تطوير الفن الجديد » .

ومن التطورات الأخرى التي ساعدت على تحرير السينما الناطقة من ركودها الذي عانت منه في الفترة الأولى ، كانت هناك تطورات تقنية خالصة . وقد تم حل العديد من المشكلات منذ عام ١٩٣٣ من خلال الجمع بين العديد من الاكتشافات التقنية المختلفة . فبحلول عام ١٩٣١ على سبيل المثال تم التخلي تماما عن طريقة الصوت فوق القرص ، وعن استخدام الكاميرات المتعددة ، وخرجت الكاميرات من « صناديق الثلج »

وتحولت الى استخدام عوازل صغيرة خفيفة الوزن مائنة للصوت ،
توضع فيها الكاميرا لكي تمنع تسرب طنين الموتورات . وبهذا استطاعت
الكاميرات أن تقوم بتصوير الصوت المتزامن وتسجيله ، دون الحاجة الى
الزنازين الزجاجية القديمة . وخلال سنوات قليلة تم انتساج كاميرات
أحدث وأصغر ، لا تحدث ضجيجا على الإطلاق بفضل استخدام عازل
ذاتي ، وهكذا تم التخلص من كل الأدوات القديمة العازلة للصوت . لقد
أتاحت هذه التقنيات للاستوديوهات العودة لاستخدام مصابيح الكربون
(التي كانت تتبع قدرا أكبر من الاضاءة ، رغم أنها كانت تتدخل في
اضافة ضوضاء لشريط الصوت) . ولكن معظم الاستوديوهات كانت قد
تحولت بالفعل خلال الثلاثينيات لاستخدام مصابيح التوهج الحراري عندما
تم اكتشاف قدراتها على تحقيق مؤثرات « الضوء الناعم » ، كما أصبح
ممكنا مرة أخرى العودة لاستخدام حركة الكاميرا فوق القضبان أو فوق
الروافع . ومن الجدير بالذكر أن ألفريد هيتشكوك في فيلمه « ابتزاز » ،
ورويين ماموليان في فيلم « تصفيق » - وكلاهما من انتاج عام (١٩٢٩) -
قد استخدموا الحركة فوق القضبان بوضع صناديق الكاميرا الزجاجية فوق
العجلات . كما أن الميكروفونات أصبحت أكثر قدرة على الحركة باستخدام
أنواع جديدة من ذراع الميكروفون منذ عام ١٩٣٠ ، فقد كانت ذراع
الميكروفون الطويلة تقوم بتطبيق الميكروفون فوق المنظر مباشرة بحيث تقع
خارج الكادر ، مما يسمح لها بأن تتابع حركة الممثلين ، لئيم التخلل تماما
عن الميكروفونات البدائية التي كان يتم اخفاؤها في قطع الديكور ،
بالاضافة الى أن الميكروفونات خلال الثلاثينيات امتلكت قدرا أكبر من
القدرة على التحكم والتوجيه بحيث يمكنها التقاط تردد صوتي محدد أو
الاصوات الصادرة من اتجاه بعينه ، علاوة على أن تقنيات خفض ضوضاء
الشريط نفسه بدأت منذ عام ١٩٣١ .

خلال تلك السنوات ذاتها تحسنت تقنيات التوليف ، فمنذ عام
١٩٣٠ أصبحت الموفيوالا النسابقة متاحة ، لتدخل في مراحل عديدة من
التطور خلال ذلك العقد ، وهي الموفيوالا التي تشبه آلة توليف السينما
الصامتة ، والتي تحمل نفس الاسم ، ولكن الموفيوالا الناطقة تحتوي على
راسين متجاورين لقراءة الصورة والصوت ، يمكن استخدام أحدهما بشكل
منفصل أو الجمع بينهما لتحقيق التزامن ، ويدور فيها شريط الصوت
الضوئي في حركة متصلة عن طريق التروس المسننة كما في آلة العرض ،
ولكن يمكن إيقاف حركتها وتحريكها يدويا . ومنذ عام ١٩٣٢ بدأت طريقة
« الترقيم بالأميتيكة » أو الترقيم على الحرف أو الحافة ، وذلك من أجل
تحقيق تزامن دقيق بين الصوت والصورة خلال عملية القطع والتوليف، فقد

كانت حواف الشريط مرقمة على ناحيتي الصورة والصوت ، مما يسمح بتوليف القصاصات المصورة وإعادة التزامن بينها .

١٩٢٩م

وكما يشير المؤرخ بارى سولت ، فإن التقنيات التي تم ابتكارها بين عام ١٩٢٩ و ١٩٣٢ لم تصل الى ذروة استخدامها الا في منتصف الثلاثينيات ، وعلى الرغم من ذلك فإن بعض العناصر في عملية تسجيل الصوت ظلت غامضة ، كما أن النظام الضوئي كان لا يزال يحتفظ بالطريقتين المختلفتين : الكثافة المتغيرة أو المساحة المتغيرة . ففي الطريقة الأولى تتغير كثافة الضوء والظل على السيلولويد الخاص بشريط الصوت، بينما في الطريقة الثانية يستخدم الظلام الذي تختلف مساحته على شريط الصوت كأداة لاستعادة الصوت المسجل . وكانت الطريقة الأولى في تغير الكثافة ملائمة في تسجيل الحوار ، كما بدا في أفلام « موفيتون فوكس » في عام ١٩٢٧ ، بينما كانت طريقة تغير المساحة التي بدأت مع فوتوفون « آر . سي . آيه » في عام ١٩٢٨ متفوقة في تسجيل الموسيقى ، بفضل مدى الدقة فيها . ولأن طريقة المساحة المتغيرة عانت بين عامي ١٩٢٩ و ١٩٣٥ من إصدار أصوات مشوشة في الأصوات الحادة جدا أو الغليظة جدا ، فإن مهنسي شركة « آر . سي . آيه » كانوا يعتقدون أن هذا النظام يعتمد على قواعد علمية معينة ، أثبتت التجارب عكسها تماما ، مما يؤكد أن النظام الضوئي لتسجيل الصوت ظل حتى عام ١٩٣٥ يعمل في ظل أسس علمية غامضة وغير مفهومة ، ولكن عندما تم استيعاب هذه الأسس استطاع المهندسون إنجاز تحسينات على طريقة المساحة المتغيرة ، للتخلص تماما من التشويش في تسجيل الحوار ، وتلك هي التقنيات التي وضعت موضع التطبيق في مرحلة الدوبلاج في عام ١٩٣٦ . كما أصبحت هذه التقنيات قابلة للاستخدام في مواقع التصوير منذ عام ١٩٣٧ ، وهو ما جعل طريقة المساحة المتغيرة هي الأفضل لكل نظم تسجيل الصوت ، بفضل اتساع مدى التردد الصوتي والقدرة على تقليل حجم الصوت وتكبيره ، ليختفي منذ عام ١٩٤٥ نظام الكثافة المتغيرة اختفاء كاملا . وعلى الرغم من أن الأفلام في السينما والتلفزيون يتم تسجيل الصوت لها اليوم بطريقة الشريط المغناطيسي (وهي التقنية التي بدأت منذ عام ١٩٥٨) ، فإن شريط الصوت المركب في كل النسخ المعروضة في السينما أو التلفزيون يعتمد دائما على طريقة المساحة الضوئية المتغيرة .

السينما الناطقة ونظام الاستوديو فى أمريكا

أنماط فيلمية قديمة وأخرى جديدة

أحدث دخول الصوت الى فن السينما تغييراً جذرياً فى شكل السينما الغربية وبنائها ، ففي الولايات المتحدة كان سبباً فى ميلاده عدة أنماط فيلمية مهمة ، بالإضافة الى تأسيس نظام للإنتاج ، هو الذى حدد شخصية الأفلام الأمريكية لمدة عشرين عاماً تالية . كان أهم هذه الأنماط الفلمية هو الفيلم الموسيقى الذى تطور بشكل مواز لتطور السينما الناطقة ذاتها ، لذلك كانت الأفلام الناطقة الأولى تعتمد على مجرد تصوير نسخ سينمائية من مسرحيات برودواى الموسيقية ، وكان فيلم « مفتى الجاز » (١٩٢٧) بالطبع واحداً من هذه الأفلام . ولقد كانت تلك الأفلام الموسيقية فى البداية لا تمد أكثر من كونها مسرحاً مصوراً ، ولكنها فى خلال عدد قليل من السنوات استطاعت أن تسيى فى شكلها فى اتجاه النضج ، حتى أصبحت تتميز بقدر كبير من الحس السينمائى الخالص ، كما أصبحت أهم الأنماط الفلمية خلال الثلاثينيات . وكان هذا فى جوهره حصاناً للوهبتين أساسيتين هما باسبى بيركلى (١٨٩٥ - ١٩٧٥) وفريد أستير (١٨٩٩ - ١٩٨٧) .

جاء بيركلى من عالم مسرح نيويورك ، حيث كان مخرجاً للرقصات ، ليبدأ أعماله فى هوليوود لدى صامويل جولدوين فى عام ١٩٣٠ ، لكن عميقته لم تكشف عن نفسها حتى انتقل الى شركة « أخوان وارنر » فى عام ١٩٣٣ ، ليكمل مخرجاً للرقصات فى الأفلام الموسيقية مثل « الشوارع الثمانية والأربعون » (١٩٣٣) من إخراج لويد بيكون ، و « الباحثون عن الذهب نسخة ١٩٣٣ » (١٩٣٣) من إخراج ميرفين لى دوى ، و « استعراض الأضواء » (١٩٣٣) من إخراج لويد بيكون ، و « سيدات » (١٩٣٤) من إخراج دوى إيفرايت ، و « الباحثون عن الذهب نسخة ١٩٣٥ » (١٩٣٥)

و « في كاليانت » (١٩٣٥) وكلاهما من اخراج بيركيل نفسه ، و « الباحثون عن الذهب نسخة ١٩٣٧ » (١٩٣٧) من اخراج لويدي بيكون . وكان أغلب هذه الأفلام يجعم بين نجوم مثل ديك باول وجوان بلوندل وروبي كيلر . ومن خلال هذه الأفلام استطاع بيركيل أن يطور أسلوبه البصري المبهج ، الذي حول النمر الموسيقية الراقصة من مجرد كونه قصص حب تافهة تجمع بين الرقص والغناء ، الى أن تصبح نوعا من الخيال السريالي الذي تراء العين ، وكانت طريقته في هذا الأسلوب تعتمد على التصوير من زاوية عالية جدا تنقش أحيانا أو تتعد عن مجموعة الراقصين ، بالإضافة الى استخدام عناصر كالموسكووية (تقوم بعكس الصورة عدة مرات كأنها تنعكس على عدة مرآيا متقاطعة) ، وحركة الكاميرا شديدة التعبيرية ، وتقنيات التوليف المتقدمة ، لذلك كانت النمر الموسيقية الراقصة عند بيركيل قريبة من السينما التجريدية ، والتجريبية ، أكثر من اقترابها من أي فيلم دواي تقليدي .

على النقيض استطاع فريدي أستير أن يحقق قدرا أكبر من التكامل بين الموسيقى والرقص ، وبين السرد الروائي في سلسلة أفلامه الموسيقية لشركة « آر . كيه . أو » ، والتي قام ببطولتها أمام النجمة جنجر روجرز بين عامي ١٩٣٣ (مثل فيلم « الطيران الى ديو » من اخراج فورتسون فريلاندر) ، و ١٩٣٩ (مثل فيلم « قصة فيرنون وايرين كاسيل » من اخراج هـ . بوتو) . بدأ أستير حياته مغنيا وراقصا ذائع الشهرة في عالم المسرح ، لكنه انتقل الى العمل في السينما ليقوم بإخراج وتصميم مشاهد الراقصة في أفلام مثل « المطلقة المرحة » (١٩٣٤) من اخراج هاروك ساندويتش ، و « دوبرتا » (١٩٣٥) من اخراج وليم سسايتز ، و « اللعبة الرسمية العالية » (١٩٣٥) من اخراج هاروك ساندويتش ، و « زمن رقصة السويش » (١٩٣٦) من اخراج جودج ستيفنز ، و « اتبع الأسطول » (١٩٣٦) من اخراج هاروك ساندويتش ، و « الألسة في محنة » (١٩٣٧) من اخراج جودج ستيفنز ، و « هل سوف نرقص » (١٩٣٧) ، و « بلا هموم » (١٩٣٨) من اخراج هاروك ساندويتش . وفي هذه الأفلام أظهر أستير نفسجا في أسلوب حركة الكاميرا المتقدمة ، لكنها مع ذلك ليست حركة تجريدية مبهرة ، وإنما تؤدي أيضا وظيفة مهمة بالنسبة للسرد الروائي ، حيث تصبح الكاميرا ذاتها شريكا في الرقص من خلال الحركة والتوليف اللذين يحافظان على وحدة الزمان والمكان داخل الرقصة الواحدة . علاوة على ذلك ، فإن هذه الأفلام أسهمت إسهاما كبيرا في تطور التقنيات الإبداعية لتسجيل الصوت ، من خلال المزوجة الإيقاعية بين الصوت والصورة (في الحقيقة فإنه على الرغم

من أن أستير كان القوة الدافعة للخلاقة خلف كل مشاهد الراقصة ،
فانه كثيرا ما كان يستعين بمخرج للرقصات أو مصمم للرقصات يتم ذكره
في عناوين الفيلم . وكان من أهمهم هيرمس بان الذي صمم الرقصات
لسبعة عشر فيلما من أفلام أستير الأحد والثلاثين ، لدى شركة
« آر • كيه • أو » .

من الأنماط الفنية الأخرى التي ظهرت في عصر السينما الناطقة
كانت الأفلام **والت ديزنى** (١٩٠١ - ١٩٦٦) ، الذي بدأ سلسلة
« **السيمفونية المضحكة** » في عام (١٩٢٩) بفيلمه « **قصصة البينكل
القطي** » ، الذي كان رائدا لما يمكن أن يسمى « فيلم التحريك الموسيقى »
أو الكارتون الموسيقى . بالطبع ، فإن ديزنى يعمل في مجال الرسوم
المتحركة لم يتأثر بالقيود التي عانت منها التقنيات البدائية لتسجيل
الصوت في بدايات السينما الناطقة ، لذلك كان يملك القدرة على الجمع بين
الصوت والصورة بأسلوب تعبيرى كان مستحيلا تحقيقه عند اقترانه من فناني
السينما الروائية الحية ، لذلك استطاع تحقيق دقة هائلة في التزامن بين
الصوت والصورة من خلال قيامه - طبقا لتقنيات التحريك - برسم كل
كادر على حدة (وما يزال أسلوب التواؤم الدقيق بين الصوت والصورة
في أفلام التحريك - بل وفي الأفلام الحية أيضا - يعرف حتى اليوم
باسم « **الأسلوب الميكى ماوسى** ») . لذلك حقق أول أفلامه **الكارتونية**
الموسيقية « **القارب ويلى** » (١٩٢٨) الذى شهد ميلاد شخصية
ميكى ماوس ، كما نجحت سلسلة أفلامه القصيرة « **السيمفونية
المضحكة** » ، حيث يتلامم الحدث تماما من البداية الى النهاية مع الموسيقى ،
وهي السلسلة التي وصلت الى ذروتها في عام ١٩٣٣ مع الفيلم الملون
الذى نجح نجاحا جياهيريا هائلا « **الخنازير الثلاثة الصغيرة** » . وهكذا
بدأ ديزنى في صنع ثلاثة من أفلام التحريك الروائية الطويلة الملونة في
فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية ، وهي أفلام « **الأميرة البيفضاء والأقزام
السبعة** » (١٩٣٧) ، و « **بينوكيو** » (١٩٤٠) ، وفيلمه التجريبي
« **فانتازيا** » (١٩٤٠) ، الذى حاول فيه أن يقدم انصهارا كاملا للعناصر
والنصوص الموسيقية الأوركسترالية .

على الجانب الآخر تماما ، أدخل الصوت الى فن السينما نوعا
جديدا من الواقعية ، أدت الى ظهور مجموعة من الأفلام جيدة الصنع ،
التي تمالج نمط الأفلام الجريسة في المدن ، والتي تدور عن عالم العصابات
المسلحة ، وأفرادها الذين يتحدثون بلغة عامية خشنة وفظة ، ولتدور
قصص هذه الأفلام في سياق من الاحساس بالاعتراب الجماعى . ولقد كان

لهذا النمط سلفه في السينما الصامتة في بعض أفلام قليلة مثل « خطلة الابتزاز » (١٩٢٨) من إخراج لويس مايلستون ، و « العالم السفلي » (١٩٢٧) من إخراج جوزيف فون ستييرنج . ولكن الأفلام الناطقة مثل « القصر الصغير » ١٩٣٠ للمخرج ميرفين ليروي ، و « عنو الشعب » (١٩٣١) للمخرج ولیم ويلمان ، و « الوجه ذو الندبة » (١٩٣٢) للمخرج هوارد هوكس ، قد شكلت تقاليد جديدة لنمط فيلم العصابات والجريمة ، تمتد حتى أفلام مثل « بوني وكلايد » (١٩٦٧) من إخراج آوثرين ، و « الآب الروحي » (١٩٧٢) و « الآب الروحي - الجزء الثاني » (١٩٧٤) للمخرج فرانسيس فورد كوبولا ، و « أهل القبة » (١٩٨٧) للمخرج بربان دي بللا . لكن هذا النمط الفيلمي أثار احتجاجا جماهيريا بسبب احتوائه على مشاهد العنف الوحشي ، مما جعل المنتجين يتحولون من تصوير وجل العصابات على أنه « بطل تراجيدي » - باستمارة عبارة المؤرخ روبرت وارشو - إلى أن يصبح ضحية للمجتمع . (لقد ناز نوع مماثل من هذا الاحتجاج عند عرض فيلم « بوني وكلايد » في عام ١٩٦٧ ، كما سوف نرى في الفصل الثامن عشر ، ولكن قد يكون هذا راجعا إلى تصوير بطلية باعتبارهما مثليين للثورة الاجتماعية ، أكثر من كونهما منتجين لمآل الأجرام ، وعلى أية حال ، كان السبب الأساسي لاهتمام هوليوود الكبير بأفلام العصابات خلال فترة الكساد يعود - على الأرجح - إلى دخول العصابات المنظمة لصناعة السينما في أوائل الثلاثينيات . فطبقا للعديد من المصادر دخل العديد من رجال العصابات إلى هذا العالم ، عن طريق انتهاذ فرصة انهيار سوق الأوراق المالية في « وول ستريت » ، بقيامهم بإقراض المنتجين الكثير من الأموال ، وعلى سبيل المثال استطاع هاري كون أن يقتصب إدارة شركة كولومبيا من أخيه جاك في عام ١٩٣٢ ، عندما اقترض الأموال من إحدى العصابات عن طريق جوني روزيللي ، كما أن ولیم فوكس حاول أن يسير في نفس الطريق ليستعيد السيطرة مرة أخرى على شركته في عام ١٩٣٣ . وفي تلك الآونة أيضا كانت « شركة حقوق الأفلام » تقوم باستئجار رجال العصابات للقيام بأحداث شغب تؤدي إلى وقف الإضرابات التي كانت تنظمها النقابات في هوليوود . كما استطاعت عصابة شيكاغو أن تخترق بعض المؤسسات التي تسيطر على عالم العروض المسرحية واتحادات دور العرض السينمائية ، إلى الحد الذي استطاع فيه بعض رجال هذه العصابات أن يفرضوا في نوع من البلطجة ضريبة على الشركات الخمس الكبرى بزعم حمايتها ، كانت تبلغ ٥٠ ألف دولار لكل شركة . في كل عام . وقد استمر ذلك الوضع عقدا كاملا ، لكنه توقف بعد محاكمة بعض رجال العصابات وسجنهم بتهم الاغتيال ، وقد شملت المحاكمات بعضا من رجال الصناعة . السينمائية مثل جوزيف شينك ،

رئيس مجلس ادارة شركة « فوكس للقرن العشرين » ، الذى اهتم بنوع من التحايل بالتهرب من الضرائب ، لكنه كان اهم رجال الحلقة التى تصل بين العصابات وصناعة السينما . وهكذا ظهرت سلسلة من الافلام التى تعالج موضوعا واحدا مثل افلام السجن كـ « سان كويتن » (١٩٣٧) للمخرج لويد بيكون ، وافلام الجريمة ذات التوجه الاجتماعى مثل « الطريق المسدود » (١٩٣٧) للمخرج وليم وايلر ، و « انك تعيش مرة واحدة » (١٩٣٧) للمخرج فريتز لانج ، و « امرأة مشبوهة » (١٩٣٧) للمخرج لويد بيكون ، و « ملائكة لهم وجوه قذرة » (١٩٣٨) للمخرج مايكل كيرتس .

على الجانب اوقامي الخشن أيضا للسينما الناطقة التى تستخدم اللغة العامية ببراعة ، كانت سلسلة الافلام التى تعالج عالم الصحافة ، والتى ظهرت فى سنوات السينما الناطقة الاولى ، مثل افلام « صفقة القلاف » (١٩٣١) للمخرج لويس مايلستون ، و « نهاية من نوع الغصة نجوم » (١٩٣١) للمخرج ميرفن ليروى ، و « جورنال الفضائح » (١٩٣١) من اخراج جون كرومويل ، و « الشقراء ذات الشعر البلاتيني » (١٩٣١) للمخرج فراتك كايلا ، وقد نالت هذه الافلام نجاحا جماهيريا هائلا خلال الثلاثينيات ، كما كانت شديدة الأهمية فى مجال تطوير واتقان تقنيات الحوار السينمائي . وبينما كانت العديد من افلام عالم الصحافة يتم صنعها من خلال صيغة او توليفة جاهزة ، مثل افلام « امرأة الفسلاف » (١٩٣٥) من اخراج مايكل كيرتس ، و « السيدة سيئة السمعة » (١٩٣٦) من اخراج جاك كوتواى ، فان هذه النوعية من الافلام انجزت أيضا بعضا من الافلام الكوميدية المهمة فى تاريخ السينما مثل « صديقته فرايداي » (١٩٤٠) من اخراج هوارد هوكس ، الذى كان اعادة لفيلم « صفقة القلاف » ، مع تبادل ادوار البطل والبطلة فى حبكة عكسية ، وهى الافلام التى تركت تأثيرا كبيرا على مضمون افلام جادة مثل « المواطن كين » (١٩٤١) لاوريسون ويلز الذى يدور حول أحد اقطاب عالم الصحافة . عاد هذا النمط الى الظهور خلال السبعينيات فى افلام مثل « من منظور عكسي » (١٩٧٤) و « كل رجال الرئيس » (١٩٧٥) للمخرج آلان باكيولا ، وخلال الثمانينيات فى افلام مثل « نشرة أخبار الإذاعة » (١٩٨٧) للمخرج جيمس بروكس ، و « تغيير القنوات » (١٩٨٨) - وهو اعادة لفيلم « صديقته فرايداي » - للمخرج تيد كوتشيف ، وهى افلام بدأت مؤخرا فى أن تجعل البطل واحدا من محررى النشرات التلفزيونية) .

من الأنماط الفيلمية الأخرى للسينما الناطقة كان **مسيرة الحياة** لشخصية تاريخية ، وهو النمط الذي بدأت موجته في عام ١٩٣٣ مع النجاح العالمي لفيلم « **الحياة الخاصة لهنري الثامن** » للمخرج **الكسندر كوردا** ، والذي كان أول فيلم بريطاني يحقق نجاحا في الولايات المتحدة . وفي الحقيقة أن هذا الفيلم يعد جذوره في نمط الأفلام التاريخية المبهرة للسينما الصامتة ، والتي كان من روادها **اوتسنت لوبيتش** في ألمانيا ما قبل الحرب . ولكن ليس هناك شك في أن إضافة الصوت قد استقطعت أضافه قدر كبير من الاحساس بالمطابقة التاريخية لم يتحقق خلال السينما الصامتة ، وربما يعود النجاح الجماهيري خلال الثلاثينيات للأفلام التي تدور حول الحياة الخاصة لأشخاص مشهورين ، الى تأثير الجرائد السينمائية في أفلام « **موفيتون فوكس** » الأولى (التي بدأت حوالى عام ١٩٢٧) ، حيث استمع الجمهور الى الصوت الحقيقي للشخصيات ذائعة الصيت ، وعلى كل حال فإن هذا النمط أصبح فيما بين عامي ١٩٢٤ و ١٩٤٠ واحدا من أهم البقائع التي تنتجها الشركات الأمريكية والبريطانية الكبرى ، وهكذا ظهرت أفلام مثل « **فولتير** » (١٩٣٣) للمخرج **جون أدولفى** ، و « **الملكة كرسيتينا** » (١٩٣٣) للمخرج **روبن ماموليان** ، و « **فيلا فيلا** » (١٩٣٤) للمخرجين **هوارد هوكس** و **جاك كونواي** ، و « **منزل دوتشيلد** » (١٩٣٤) للمخرج **الفريد وركر** ، و « **كاترين العظمى** » (١٩٣٤) للمخرج **بول زينر** ، و « **الكاردينال ريشيليو** » (١٩٣٥) للمخرج **دولاند لي** ، و « **دامبرانت** » (١٩٣٦) للمخرج **الكسندر كوردا** ، و « **لويد من لندن** » (١٩٣٦) للمخرج **هنرى كينج** ، و « **ماري أنطوانيت** » (١٩٣٨) للمخرج **هايكل كيرتس** ، و « **قصة لويس باسبر** » (١٩٣٦) و « **حياة أميل زولا** » (١٩٣٧) و « **يواريتس** » (١٩٣٩) و « **الرصاصة السعرة** » للمخرج **للككتور إيرليتش** (١٩٤٠) للمخرج **وليم ديتريل** ، وهي الأفلام التي نالت نجاحا كبيرا في السوق العالمية .

وبالإضافة الى خلق أنماط جديدة ، فإن حلول عصر السينما الناطقة قد أحدث تغييرات مهمة ودائمة على بعض الأنماط القديمة ، وربما كان أهم هذه التغييرات هو اختفاء أشهر أنماط السينما الصامتة - وهو **كوميديا « السلايب ستيك »** - ليحل محلها خلال الثلاثينيات الأفلام الكوميديّة ذات الحوار العبثي المبتون ، والحركة اللوضوية للاخوان **ماركس** مثل : « **جوؤ الهند** » (١٩٢٩) من إخراج **روبرت فلورى** و **جوزيف ستانلى** ، و « **مجانين الحيوانات** » (١٩٣٠) للمخرج **فيكتور هيرمان** ، و « **شغل قروء** » (١٩٣١) للمخرج **نورمان ماكليود** ، و « **ريش الحصان** »

(١٩٣٢) لنفس المخرج ، و « شورية البط » (١٩٣٣) للمخرج ليو مكاري ، و « ليلة في الأوبرا » (١٩٣٥) للمخرج سام وود ، و « يوم في السباق » (١٩٣٧) لنفس المخرج ، وكذلك أفلام الممثل الكوميدي ج. س. فيلنز مثل « أخصائي الجوف » (١٩٣٠) من إخراج هونت برايس ، و « طبيب الأسنان » (١٩٣٢) من إخراج ليزلي بريس ، و « سيقان بهيلون دولار » (١٩٣٢) من إخراج إيدي كلاين ، و « زجاجة البيرة القاتلة » (١٩٣٣) من إخراج آلثر دييلي ، و « ستة من نوع واحد » (١٩٣٤) من إخراج ليو مكاري ، و « رجل على أرجوحة البهلوان الطائرة » (١٩٣٥) من إخراج كلايد بروكمان ، و « لا يمكنك أن تفش وجلا شريفا » (١٩٣٩) من إخراج جورج مارشال ، و « بوليس البنوك » (١٩٤٠) من إخراج إيدي كلاين .

كما تحولت الكوميديا أيضا الى نمط يدعى الأفلام « كوميديا الكرة اللولبية » (والتي تتسم بالحركة الساخية المجنونة والقششات اللاذعة والعلاقات المعقدة) ، مثل أفلام المخرج فرانك كابرا : « الشقراء ذات الشعر البلاتيني » (١٩٣١) و « سيدة ليوم واحد » (١٩٣٣) و « حبت ذات ليلة » (١٩٣٤) و « السيد دينز يذهب للمدينة » (١٩٣٦) و « لا يمكن أن تأخذها معك » (١٩٣٨) . وأفلام المخرج هوارد هوكس : « القرن العشرون » (١٩٣٤) و « تربية طفل » ١٩٣٨ و « صديقتي فوايداي » (١٩٤٠) . أن هذا النمط من الأفلام الكوميدية المتسمة بالحوار اللاذع البارع ، والايقاع اللاهث السريع ، وببعض العناصر البصرية المبهزة التي تعود الى أيام فيلم « السلاب ستيك » الصامت ، يسود الحدث فيها عادة حول رجل وامرأة يقعان في ورطة غريبة . ومن بين أهم أفلام هذا النمط أيضا « الحياة الخاصة » (١٩٣١) من إخراج سيدني فرانكلين ، و « خطئة للعيش » (١٩٣٣) للمخرج اونست لويثش ، وكلاهما مقتبس عن مسرحيتين للكاتب نويل كوارد ، و فيلم « الجنى الطبيب » (١٩٣٥) للمخرج وليم وايلر ، و « رجلي جودفري » (١٩٣٦) للمخرج جريجوري لأكافا ، و « تيودورا أصبحت شرسة » (١٩٣٦) من إخراج ريتشسارد بوليسلافسكي ، و « لا شيء مقدس » (١٩٣٧) للمخرج وليم ويلمان ، و « حياة سهلة » (١٩٣٧) للمخرج ميتشيل لايسين ، و « الحقيقة المرعبة » (١٩٣٧) للمخرج ليو مكاري ، و « منتصف الليل » (١٩٣٩) للمخرج ميتشيل لايسين .

ولقد قامت تلك الأفلام الكوميدية خلال الأربعينيات بتمهيد الطريق أمام الأفلام السخرية الاجتماعية الأكثر مرارة للكاتب والمخرج بريستون

ستيرجيس (١٨٩٨ - ١٩٥٩) ، والذي قدم ما بين عامي ١٩٤٠ و ١٩٤٤ ثمانية أفلام - معظمها من إنتاج باراماونت - تتميز بما نراه اليوم على أنه أكثر الإسهامات أهمية وأصالة في تقاليد الفيلم الأمريكي الكوميدي ، فقد كانت موضوعات ستيرجيس الهجائية أكثر جدية من الموضوعات الخفيفة الطائشة التي تحتشد بها أفلام نمط كوميديا « الكرة اللولبية » . ومن بين هذه الموضوعات التي تتناول السياسة الأمريكية مثل فيلم « ماك جنتي العظيم » (١٩٤٠) ، و النزعة للمادية الجشعة في المجتمع الأمريكي في فيلم « الكريسماش في يوليو » (١٩٤١) ، وفيلم « قصة بام بيتش » (١٩٤٢) ، كما تناول مواقف المجتمع الأمريكي من الجنس في فيلم « معجزة خليج مورجان » (١٩٤٤) ، و « تحية للبطل المنتصر » (١٩٤٤) ، بل إنه تناول أيضا السينما الأمريكية ذاتها في فيلم « وحلات سوليفان » (١٩٤١) ، ففي عصر كانت فيه هوليوود تتعمد أطراء فضائل المجتمع الأمريكي بسبب مناخ الدعاية الذي ساد في فترة الحرب (كما سوف نرى في الفصل الحادي عشر) ، كانت أفلام ستيرجيس تمنح الجمهور رؤية لأبطال من وجهة المجتمع بشكل يظهر فسادهم وسفاهتهم ، لأن عيهم الرئيسي كان اللقدان الكامل لمعرفة الذات .

وبحلول عصر الصوت انحلت بسرعة الحياة الفنية لممثلين كوميديين مثل ماك سينيت ، هارولد لويد ، هاري لانجدون ، وباستر كيتون . بل أن فيلمي شبابن الروائين خلال الثلاثينيات - وهما « أضواء المدينة » (١٩٣١) ، و « العصر الحديث » (١٩٣٦) - كانا في جوهرهما فيلمين صامتين ذوي شريط صوت متزامن . لكن بعض الممثلين الكوميديين في عصر السينما الصامتة مثل لودويل وهاردي استطاعوا خلق مزيج فريد من الكوميديا الحركية على طريقة « السلاب ستيك » ، والحوار . ولكن الكوميديا البصرية الغالصة انتهت تصاعدا في فترة السينما الناطقة ، ولو أنها وجدت لنفسها موطنها جديدا في أفلام الكارتون الناطقة .

كما أن نمط الويسترن الذي كان أحد الأنماط المهمة للسينما الصامتة استمر بشكل ثانوي في السنوات الأولى للسينما الناطقة ، ليصبح من نوع « أفلام حرف ب » ، حتى يعود مرة أخرى ليجد ميلاده الجديد في واقعية وحبوية فيلم « عربة السفر ذات الجياد » (١٩٣٩) للمخرج جون فورد ، ليعيش هذا النمط عصر الإحياء والازدهار ما بين عامي ١٩٣٣ و ١٩٥٠ . وأخيرا، استطاع الصوت أيضا أن يضيف قوة دفع جديدة على « الأفلام القموص والمفتش السري » مثل فيلم المخرج و . س . فان دايك « الرجل التحيل »

(١٩٣٤) وأجزائه التالية - بالإضافة أيضا الى نمط الأفلام الرعب والخيال التي تعود جذورها في عصر السينما الصامتة للتعبيرية الألمانية ، والتي أضاف لها الصوت بعدا جديدا ، ليس فقط من خلال إضافة المؤثرات الصوتية الغريبة ، ولكن باكتساب تعقيد الحوار الذي يعود الى المصادر الأدبية التي اقتبست عنها هذه الأفلام حيلتها ، لذلك كانت أهم أفلام الرعب الهوليوودية الكلاسيكية تعود الى الفترة الأولى من السينما الناطقة ، وهي « دواكيولا » (١٩٣١) من إخراج تود براوننج ، و « فراكتكتين » (١٩٣١) من إخراج جيمس ويل ، و « المومياء » (١٩٣٢) من إخراج كارل فرويند .

سياسات الشركات وميثاق الانتاج « الرقابة »

من الصعب أن نستوعب السينما الأمريكية خلال الثلاثينيات دون أن نفهم آليات نظام الاستوديو في هوليوود ، فقد تأسست الشركات الكبرى في فترة ما قبل الحرب العالمية الأولى عندما انهارت « شركة حقوق الأفلام » ، وتحول المنتجون المستقلون لفرض سيطرة احتكارية على الانتاج والتوزيع والعرض داخل الصناعة السينمائية . ولقد نجحوا بالفعل في تحقيق هذه السيطرة من خلال سلسلة مشروعة ، وغير مشروعة ، من المناورات المعقدة ، وبنهاية الحرب كانت شركات السينما تكاد أن تصبح امبراطوريات صناعية كبرى تدور حولها الأساطير في أذهان الجماهير . وفي فترة النمو الاقتصادي التي أعقبت الحرب ، بدأت مصادر « وول ستريت » في استثمار الكثير من الأموال لدى الشركات السينمائية لأسباب اقتصادية وسياسية في وقت واحد ، فلقد كان واضحا تماما أن الأفلام تسير في طريق تصبح فيه صناعة كبرى ، كما كان واضحا أيضا خلال سنوات « الرعب الأحمر » والخوف من المد الشيوعي ، أن الأفلام وسيلة من وسائل الاقناع الجماهيري والدعاية لا يمكن أن تنافسها فيه وسيلة أخرى . لقد كان اطراء هوليوود وتجيئها لقضائل الرأسمالية و « الطريقة الأمريكية في الحياة » وسيلة لاقامة حاجز منيع ضد النزعة البلشفية .

وفي نظرة عامة يمكننا القول أن العقد الذي بدأ بنهاية الحرب الأولى في عام ١٩١٩ ، واستمر حتى انهيار سوق الأوراق المالية في عام ١٩٢٩ ، والتي بدأت بها سنوات الكساد والانهيار ، كان أقل العقود حرية ولبرالية في التاريخ الأمريكي ، فضلال أوائل العشرينيات كان أساطين الصناعة في أمريكا قد أصابهم اللعز بسبب نجاح الثورة

البلشفية في روسيا ، وبسبب محاولات إقامة تنظيمات وثقافات عمالية في أمريكا • ولقد قام أ. ميتشل بالمر (١٨٧٢ - ١٩٣٦) ، النائب العام في حكومة وودرو ويلسون ، باللبس على أوتار هذه المخاوف ، بإعلانه عن أن البلاد قد تقع في قبضة مؤامرة شيوعية ، تماما كما سوف يفعل النائب جوزيف مكارتشي بعد ثلاثين عاما • فقد قام في يناير ١٩٢٠ بإعطاء صلاحيات مطلقة لما كان يسمى « حملات بالمر » سيئة السمعة ، التي تم فيها اعتقال ما يزيد على خمسة آلاف شخص - معظمهم من المنظمات العمالية - في ثلاث وثلاثين مدينة أمريكية مختلفة دون أية محاكمة ، بزعم قيامهم « بنشاطات ثورية » • (كان أديان هوفر هو أهم شخصية في « حملات بالمر » ، التي تحولت بعد عدة سنوات لتصبح « المباحث الفيدرالية الأمريكية » تحت رئاسة هوفر نفسه) • وبسبب هذا المناخ ، تم اعتقال العديد من الأشخاص لفترات طويلة ، كما تم نفي الكثيرين منهم والذين ينحدرون من أصول غير أمريكية ، ليصبح بالمر بطلا قوميا ومنافسا مهما لترشيح الحزب الديمقراطي للرئاسة (ولكنه خسر أمام جيمس كوكس) • ان ذلك يؤكد المناخ العام السائد في تلك الفترة ، فقد كانت أمريكا واقعة تحت تأثير فكر انعزالي بغيض يتم فيه النظر لكل ما هو غير أمريكي بنوع من العداء ، وأصبحت فيه صفة الوطنية قناعا للعنصرية ذات الميل العدواني والارهابي ، حيث تم اضطهاد العديد من المهاجرين والسود واليهود ، لمجرد أنهم ليسوا « أمريكيين مائة في المائة » ، وتنامت عضوية منظمة « كوكلوكس كلان » بسرعة ، حتى انها أصبحت منذ عام ١٩٢٥ في مركز ثالث الأحزاب قوة في أمريكا • كما تزايدت الجريمة المنظمة بعد صدور بعض التعديلات في الدستور الأمريكي ، مما أدى في النهاية الى صدور قانون منع تداول الخمر ، الذي جعل المصالحات المنظمة أكثر حرصا على مصالحها • ومع ذلك فقد كان الجمهور الذي يرتاد السينما في هذه الفترة يصل الى خمسين مليونا كل اسبوع ، مما جعل السينما وسيلة للاتصال الجماهيري لا تقل أهمية عن شبكة الاذاعة أو الصحف الشعبية (أو التلفزيون بماير اليوم) • تلك الأسباب جميعها كان من الضروري الإبقاء على « الوضع السائد » بأن تتم السيطرة الكاملة على المضمون الأيديولوجي في الافلام ، بنفس الطريقة التي تتم بها السيطرة على هذا المضمون في وسائل الاتصال الأخرى •

لقد ساعد ذلك على أن تتجه مؤسسات « وول ستريت » لاستثمار رؤوس أموالها في شركات هوليوود في الفترة التي أعقبت الحرب مباشرة ، وعلى سبيل المثال فإن رأس المال لدى شركة « الميثالون

المشهورون - لاسكى » التى كان يملكها أدولف زوكور (والذى أصبحت فيما بعد باراماونت) ، ارتفع خلال عامين فقط من عشرة ملايين الى عشرين مليون دولار ، كما أن كل الشركات السينمائية الكبرى أخذت قروضا هائلة من مؤسسات « وول ستريت » .

ويقدم المؤرخ السينمائي لويس جاكوبز وصفا دقيقا للنتائج المحتومة فى هذا المناخ : « لقد أصبح الرجال الجدد القادمون من « وول ستريت » ، والذين يقتصر تعليمهم على الدوائر المالية ، هم المسيطرون الحقيقيون على صناعة السينما الأمريكية ، ومن بين أفراد هذه الإدارة الجديدة يبرز اسمان توليا إدارة الشركة الجديدة القوية وهى « شركة ليو » ، وكان هذان المديران هما و . س . دورانت الذى كان فى الوقت ذاته رئيسا لمؤسسة جنرال موتورز ، وهارفى جيبسون رئيس مصرف ليمبوتى الوطنى . وبالطبع تركت هذه الإدارة لهؤلاء الرجال بصماتها القوية والدائمة على عملية الإنتاج ، فكما يقول ديفيد روبنسون : « لقد كانت المفارقة هو أن هؤلاء البيروقراطيين والمحاسبين كانوا يريدون السيطرة الكاملة على عصر الانسجاس السينمائي ، دون أن يتركونا أدنى احتمال للخروج على الدقة والضوابط ، فى مجال الفن الذى يحتاج قديما أكبر من الحرية اللازمة للإبداع ، لذلك بدأ هؤلاء الرجال فى وضع موافق بقواعد محددة للإنتاج الاقتصادي ما تزال سارية حتى اليوم ، فقد كان كل ما يهتمون به هو استغلال الوصفات الجاهزة لأفلام أثبتت نجاحها من قبل ، وبذلك فإنها تصبح بضائع مضمونة البيع على حساب كل العوامل الإبداعية الأخرى ، لذلك وضعوا كل اهتمامهم بمعايير البيع المضمونة مثل أسماء النجوم ، وعناوين الكتب والأفلام التى تحقق أعلى المبيعات ، بالإضافة الى الانفاق على كل ما هو مبهرج ومثير ، والذى ليس له علاقة حقيقية بالفن » . لقد أصبح إنتاج الأفلام يتم وفقا لطريقة فعالة ومضمونة ، وهى طريقة خط التجميع الآلى ، حيث يصبح دور المنتج هو المشرف الأكثر أهمية فى تلك العملية كلها ، بينما انحصر وتدهود دور المخرج فى وقت كان الصوت بدوره وفدا جديدا على صناعة السينما ، لتنتهى صناعة الأفلام فى أمريكا الى أن تصبح عملية ذات تقاليد وقيود شديدة الصرامة .

ولقد أصبحت تعاني من قدر أكبر من القيود من خلال تدخل « مكتب هيز » والكنيسة الكاثوليكية منذ عام ١٩٣٤ ، فلقد تسببت قضائح هوليوود فى عام ١٩٢١ و ١٩٢٢ فى لفت انتباه الأشخاص الذين يتمتعون بالمؤسسات وجمعيات ، تهدف للعمل الاجتماعى ، الى قوة السينما وتأثيرها على السلوك والمواقف الاجتماعية ، كما اكتشف هؤلاء الحجم

الهائل للجماهير التي ترى الأفلام بعد نشر أول احصائية دقيقة لجمهور السينما في عام ١٩٢٢ ، ليتكشف أن حوالي ٤٠ مليون متفرج يشاهدون الأفلام كل أسبوع ، ليرتفع الرقم عند نهاية العقد ويزيد إلى أكثر من الضعف ليصل إلى تسعين مليونا ، يقدر الشباب من بينهم بحوالى ٤٠ مليوناً ، ويضم هؤلاء حوالي ١٧ مليون طفل تحت سن الرابعة عشرة . وكما حدث بالنسبة للتلفزيون خلال الستينيات ، فإن السرعة الهائلة التي تنتشر بها الأعمال الفنية من خلال السينما ، وسهولة اقتراب الجماهير منها ، كانت سببا في تزايد الإحساس بخطر وطني ، مما دعا الكثيرين للمطالبة بحزبه من الأبحاث حول هذا الموضوع ، لذلك قام وليام شووت المدير التنفيذي « للهيئة الاستشارية لأبحاث السينما » - التي تكونت حديثا كهيئة تدعم موقف الرقابة ، بطلب حبة تبليغ حوالى ٢٠٠ ألف دولار (حوالى مليون دولار بعملة الوقت الحاضر) من مؤسسة باينى المالية - وهي مؤسسة خيرية خاصة - من أجل القيام بدراسة تشمل جميع أنحاء البلاد عن تأثير الأفلام على الأطفال ، بواسطة أساتذة جامعيين متخصصين فى علم النفس والاجتماع والتربية . وكانت نتيجة هذا البحث سلسلة من اثنتى عشرة دراسة متخصصة تعرف اليوم باسم « دراسات باينى » ، واستغرق اعدادها ما بين عامى ١٩٢٩ و ١٩٣٢ . ولقد تم نشر نتائج هذا المشروع فى أحد عشر جزءا بين عامى ١٩٣٣ و ١٩٣٥ ، ليقوم الصحفي هنرى جيمس فورمان فى عام ١٩٣٣ بنشر ملخص بعنوان « فيلمنا يصنع الأطفال » ، وهو العنوان الذى سوف يصبح سمة على جيل كامل من الأمريكيين الذين نشأوا فى سنوات الكساد ، ووصلوا إلى سن الشباب خلال الحرب العالمية الثانية ، وأصبحوا أول جمهور أمريكى لشبكة التلفزيون فى أواسط عمرها . لكن « مؤسسة باينى » ودراساتها أكدت على ما هو أسوأ ، بأن الأفلام تقوم بإدخال أفكار جديدة إلى عقول الأطفال ، وتؤثر على رؤيتهم للعالم وسلوكهم اليومى ، وتبسلور القيم الأخلاقية السائدة ، خاصة فيما يتعلق بالسلوك الجنسى الذى يختلف عما يفعله الكبار . لقد كان كل ما حدث هو أن الناس اكتشفوا أن لوسائل الاتصال الجماهيرية تأثيرا نعتبره اليوم أمرا واقعا ، لكنه كان بالنسبة لهم فى تلك الأيام يشكل صدمة ، تشير إلى أن أمريكا كانت بالكاد قد بدأت فى دخول عصر وسائل الاتصال الجماهيرية .

ولقد توالى مع هذه الدراسات حلول عصر السينما الناطقة ، التي أنتجت موجة من الواقعية السينمائية الكئيبة والعنيفة فى معظم الأحيان ، لتتصاعد احتجاجات جماهيرية أخرى ضد « لا أخلاقية أفلام هوليوود » . لكن الاحتجاجات فى هذه المرة كانت صادرة عن رجال الدين الأمريكيين

المنتمين الى « الكنيسة الكاثوليكية الرومانية » ، الذين استعانوا بالأجزاء المدينة لدراسات « مؤسسة بايني » ، وكتاب فورمان « فيلما يصنع الأطفال » - وربما استعانوا أيضا بأمر ديني رسمي صادر عن أباتيكان نفسه - ليقوموا بتكوين « وابطلة حماية الآداب العامة » ، التي كان هدفها النضال من أجل أن تكون الأفلام أكثر « أخلاقية » . ولقد قامت الرابطة في أبريل ١٩٣٤ - مع دعم من المنظمات البروتستانتية واليهودية - بالدعوة لمقاطعة جماهيرية عبر البلاد للأفلام التي تراها الكنيسة الكاثوليكية غير ملائمة للآداب العامة ، بينما كانت الشركات قد فقدت عدة ملايين من الدولارات في عام ١٩٣٣ ، في التوابع التي لحقت بفترة الكساد ، لذلك كان أمليا يتعلّق بشباك التذاكر ، وهو ما جعل شركات السينما تفضل أن تقوم بنفسها بنوع من الرقابة الذاتية قبل أن تتدخل الهيئات الأخرى لمنع الأفلام بعد إنتاجها ، مما قد يسيب خصائل جديدة لم تكن هوليوود تتحملها . وفي عام ١٩٢٧ ، تمت صياغة مسودة لميثاق إنتاج الأفلام ، والتي تعتمد على وصف « النواهي والمحظورات » ، التي كانت قد عرفت في أعقاب فضائح هوليوود (وهو ما سبق مناقشته من قبل) ، ليقوم « مكتب هيز » في عام ١٩٣٠ بتبني ميثاق للمحافظة على القيم الاجتماعية ، الذي كان أكثر رسمية لكنه لم يكن ملزما . وفي تلك الآونة حصل هيز على السلطات اللازمة لإنشاء « إدارة ميثاق الإنتاج » ، ولتعيين أحد الرجال الكاثوليك من وجهاء المجتمع لرؤاستها ، وهو جوزيف برين الذي قام بتشكيل الإدارة التي تضم القس الجيزويتى الأب دانييل لورد ، والناشر الكاثوليكي مارتن كويجل ، ليشتركا معا في صياغة « قانون الإنتاج » شديد الصرامة والقسوة ، والذي تحكمته نصوصه في مضمون الأفلام الأمريكية جميعها دون استثناء للعشرين عاما التالية . (تمت إعادة صياغة هذا الميثاق والتخلص من النصوص الرقابية في عام ١٩٦٦ ، لكنه كان غير مطبق عمليا منذ منتصف الخمسينيات ، وهو ما سوف تناقشه تفصيلا في فصل لاحق) .

لقد كانت السينما الأمريكية تضي في حركة باندولية من النقيض إلى النقيض ، فقد كانت منذ سنوات قليلة تسير في طريق المبالغة في « الأخلاقيات الجديدة » لعصر الجاز ، لكن « ميثاق الإنتاج » جعلها تعود إلى الوراء بسرعة ، مع منع اظهار أو حتى ذكر أي شيء يتعلق بحياة إنسان طبيعي بالغ ، فقد قامت بمنع تصوير « المشاهد العاطفية » على أي نحو ، وبشكل تبدل فيه تصرفات الرقابة المفرطة في صيغاتها ، كما أكدت على ضرورة تقديس مؤسسة الزواج ، وتدعيم الترابط الأسري بصرف النظر عن أية ظروف خاصة . (بل أن الزوج والزوجة لم يكن يسمح لهما بالظهور

على التباشة وهما ينمان فوق فراش واحد ، أما موضوعات مثل الزنا أو الجنس غير المشروع أو الاغراء أو الاغتصاب ، فاقصى ما يمكن عمله هو التلميح اليها فقط ، فى حالات تكون فيها شديدة الأهمية للحبكة ، كما يجب أن يتضمن الفيلم عقاب مرتكبها فى النهاية (وكانت الوسيلة المناسبة لتحقيق ذلك هى الموت بسبب حادثة أو مرض) ، كما تم منع لهجة « التجديف » (وهو المصطلح الذى يعنى أيضا بعض التعبيرات السوقية مثل « جدعنة » و « مضروبين ») ، بالإضافة الى منع عرض أى علاقات تظهر تمازج الأجناس العرقية ، وأى إيهادات بالدعارة أو الانحراف الجنسي أو ادمان المخدرات ، والعري بكل أنواعه ، والرقصات والأزياء المثيرة ، والقبيلات الشهوانية ، والافراط فى شرب الخمر ، وبالطبع فقد كان ممنوعا تماما الإشارة بالسخرية أو النقد لأى عنصر من عناصر الإيمان الدينى ، بالإضافة لمنع مناظر القسوة ضد الحيوانات أو الأطفال ، ليمتد الحظر ليصل الى حد تحريم ظهور عمليات جراحية على الشاشة ، وبالأخص عملية الولادة بشكل مباشر أو غير مباشر .

لكن أكثر قيود هذا الميثاق غموضا والتواء هو الذى كان يتعلق بتصوير الجريمة ، فقد كان ممنوعا اظهار تفاصيل الجرائم ، أو اظهار البنادق الآلية أو نصف الآلية أو أية أسلحة غير مشروعة ، أو حتى الحديث عن أية أسلحة خلال مشاهد الحوار ، كما كان محظورا أيضا ظهور رجال الشرطة وهم يلقون مصرعهم على أيدي المجرمين ، كما يجب توجيه العقاب فى النهاية لكل النشاطات الاجرامية التى ظهرت فى الفيلم . وفى كل الأحوال لا ينبغي ذكر أى شيء يبرر الجريمة أو يفسرها ، كما يجب تحاشي القتل والانتحار ، الا اذا كانا متعلقين بجوهر الحكمة ، بالإضافة الى منع الإيهاء بالنسوة المفرطة أو القتل الجماعى من أى نوع . ان هذا الجانب من القيود فى الميثاق والذي يبدو أنه يقف موقفا إيجابيا متحضرا فى عصر سينما القسوة والعنف ، لا ينفي أن الميثاق فى مجموعه مارس دورا إيجابيا ورجسيا كاملا . فمئذ عام ١٩٣٤ وحتى منتصف الخمسينيات ، قام هذا الميثاق بتحديد مضمون الأفلام الأمريكية ، أو بمعنى أدق منع هذا المضمون من أن يكون جادا على أى نحو .

ولم يكن باستطاعة أية شركة من شركات الانتاج السينمائى أن تقوم بتوزيع أو عرض أحد أفلامها دون الحصول على شهادة بالموافقة موقعة من « بريس » ، رئيس ادارة ميثاق الانتاج ، وأن تحمل هذه الشهادة خاتم الادارة أيضا ، ولقد كانت الفرامة المفروضة فى حالة انتهاك ذلك الميثاق

تبلغ حوالى ٢٥ ألف دولار . (فى الحقيقة فان فرض الغرامة لم يطبق أبدا ، لكنه أثبت أنه عقوبة فعالة للمة ما يزيد على عشرين عاما) . ولقد كان الحصول على هذه الشهادة طريقا طويلا ومهينا فى بعض الأحيان بالنسبة لصناع الأفلام ، وطبقا لما يقول المؤرخ ريموند مولى فانه كان يتضمن المراحل التالية :

١ - اجتماع تحضيرى بين برين وأعضاء الادارة من ناحية والمنتج من ناحية أخرى ، لدراسة القصة الأساسية قبل شرائها أو كتابة السيناريو التفصيل لها ، ومناقشة تفاصيل الحكمة فى ضوء بنود ميثاق الانتاج .

٢ - الدراسة الدقيقة للسيناريو المقدم عن طريق شركة الانتاج .

٣ - اجتماع مع الكتاب والفنيين الآخرين لانجاز التغييرات المطلوبة فى السيناريو .

٤ - موافقة برين الكتابية على السيناريو للبدء فى عمليات الانتاج .

٥ - اجتماعات متواصلة خلال الانتاج للقيام بأى تعديلات مطلوبة فى السيناريو ، بالإضافة لمراقبة الأغنيات والأزياء والديكورات لأقارها .

٦ - عروض خاصة للمشاهد المنفصلة فى كل مراحل التصوير عندما يكون المنتج فى شك من عدم التلاؤم مع بنود الميثاق ، وتلك هى المرحلة الوحيدة التى تتم بناء على طلب المنتج .

٧ - عرض خاص لل فيلم النهائى فى قاعة للعرض بالادارة بواسطة الأعضاء الذين قاموا بتعديل السيناريو مع ضم عضو ثالث جديد لهم .

٨ - بعد حذف المشاهد أو جعل الحوار التى تنتهك الميثاق يتم منح شهادة الموافقة على العرض بواسطة الادارة .

لم يكن أسباطين صناعة السينما راغبين فقط فى قبول البنود الرقابية فى ميثاق الانتاج ، ولكنهم كانوا يهدفون الى اقرار نظام للانتاج تكون فيه الرقابة أمرا واقعا فى مرحلة ما قبل الانتاج ، حتى يملكوا

الضمان الكامل لعدم تعرض أفلامهم للمنع أو التفتيش ، فقد كان كل ما يهدفون اليه هو الاستثمار في عالم صناعة السينما . لقد كان السبب الاول في ذلك هو أن التهديد الاقتصادي للمقاطعة والخطر خلال سنوات الكساد كان تهديدا حقيقيا ، لهذا فان صناعة تعتمد على استقرار اعجاب الجماهير لمرات عديدة كل أسبوع يجب أن تعطى لهذه الجماهير ما تتقدم ان الجماهير تريده ، كما أن المنتجين اكتشفوا انه يمكنهم تحويل ميثاق الانتاج لكي يصبح هو نفسه أداة فعالة في التحكم في كل عمليات الانتاج وإدارته ، فلأن الميثاق يحدد بصراحة ما يجب وما لا يجب بالنسبة لسلوك الأشخاص الذين يظهرون على الشاشة ، فان هذا الميثاق يمكن أن يستخدم كنوع من المسودة أمام كاتب السيناريو . فعلى سبيل المثال، يجب أن تضي قصة الحب في اتجاه واحد (بالطبع في اتجاه الزواج) ، كما أن الزنا والجريمة يقودان الى نهاية واحدة محتومة (المرض أو الموت المرعب أو كليهما معا) ، كما أن الحوار في كل المواقف يجب أن يدور داخل المعايير المهدية ، الى آخر مثل هذه « الوصفات الجاهزة » . بكلمات أخرى ، فان الميثاق قد أتاح إطارا للعمل في بناء السيناريوهات ، مما ساعد الشركات على تبسيط وتنظيم أكثر الأمور تعقيدا وخطرا وتأثرا على كل عملية الانتاج ، وهو خلق سيناريو يمكن تنفيذه على شريط سينمائي . وفي النهاية يجب أن نتذكر أن سنوات الكساد كانت هي الفترة التي تصاعدت فيها النزعات المضادة للسامية في الولايات المتحدة ، بجرائد مثل « ديريون المستقلة » لهنري فورد وشبكة الاذاعة التي يملكها الأب كافلين ، والعديد من الحملات الفوغائية التي كانت تهاجم اليهود وتحذر من غدرهم . وهكذا فلو لم يكن « ويل هيز » وحده قادرا على إعادة البطانية الى الجمهور المسيحي الهائل على حضارتهم المهدية ، فان ميثاقا أخلاقيا مفروضا من رجال الدين الكاثوليك يمكنه أن يحقق هذه البطانية .

هيكل نظام الاستوديو

ومع كل ما سبق فان العامل الأكثر حسما في تشكيل صناعة الفيلم الناطق الأمريكي كان عاملا اقتصاديا ، ففي عام ١٩٢٨ زادت ديون الشركات السينمائية التي اقترضت كمية هائلة من الأموال من « وول ستريت » بغرض التحول للصوت ، ومن ثم كانت مؤسسات « وول ستريت » سعيدة بان تطلق عتق الصناعة السينمائية بهذا الجميل ، لأن ذلك سنوف يعود عليها أيضا بالارباح ، التي ظهرت مع تضاعف عدد رواد السينما خلال عام واحد بفضل بدعة الصوت الجديدة . وفي عام ١٩٣٠ حدثت سلسلة من الاندماج وإعادة التنظيم بين الشركات السينمائية ، جعلت ٩٥٪ من كل الانتاج السينمائي الأمريكي في قبضة ثمانى شركات ، خمس منها

« كبرى » وثلاث « صغرى » . وقد تم تشكيل الشركات الكبرى كمؤسسات متكاملة بشكل راسي ، بحيث تتحكم ليس فقط في الإنتاج وإنما في التوزيع والعرض (أو الاستهلاك) أيضا ، وذلك من خلال ملكيتها لسلسلة من شركات التوزيع ودور العرض ، وكان التوزيع يدور على مستوى قومي ومستوى عالمي ، وذلك لأنه مع عام ١٩٢٥ وصل التوزيع في العالم الى أن يصبح ممثلا لنصف عائد التوزيع والعرض ، وسوف يستمر على هذا النحو طوال العقدین التاليين . أما العرض فقد كان يتم التحكم فيه من خلال ملكية الشركات الكبرى لحوالي ٢٦٠٠ دار عرض فاخرة تمثل ١٦٪ من مجموع دور العرض في أمريكا ، لكنها تمثل ٧٥٪ من عائد الأرباح ، وعلى الرغم من الهوس العام لرؤية « نجوم هوليوود » على الشاشة - وهو الهوس الذي زاد مع الدعابة الهائلة التي قامت بها الشركات واداراتها التسويقية - فإن الإنتاج خلال الثلاثينيات والأربعينيات لم يكن يستقبل إلا ٥٪ (خمسة في المائة) فقط من الأصول المالية المستثمرة في الصناعة بينما يذهب ١٪ منها للتوزيع ، بينما يبقى ٩٤٪ من الاستثمار الكلي لقطاع العرض . لهذا فإن الشركات الخمس الكبرى كانت خلال ازدهار عصر الاستوديو - كما يقول المؤرخ دوجلاس جومري - عبارة عن « سلسلة من دور العرض المتناثرة ، وكان إنتاج الأفلام الروائية الطويلة والقصيرة والأفلام التحريك والجرائد السينمائية القصيرة ليس لها هدف إلا تشغيل هذا العبد الهائل من دور العرض » .

كانت هذه الشركات بترتيب أهميتها الاقتصادية هي : شركة « مترو - جولدوين - ماير » ، باراماونت ، أخوان وارنر ، القرن العشرين - فوكس ، و « آر . كيه . أو » ، أما الشركات الصغرى - والتي لم تكن تملك دورا للعرض ، وكانت تعتمد في ذلك أساسا على الشركات الكبرى - فقد كانت شركات : يونيفرسال ، كولومبيا ، و « الفنانون المتحدون » (في الحقيقة أن شركة « الفنانون المتحدون » بدأت الدخول في عالم احتلال سلسلة دور العرض عام ١٩٢٦ ، ولكنها بحثت عن مشاركة الشركات الكبرى - خاصة ليو باراماونت - بغرض التقليل من خطورة المخامرة . وكانت تلك الدور تنحصر في ديترويت وشيكاجو ولوس أنجلوس ، لكي توافق الشركة خلال الثلاثينيات على التوقف عن التوسع في هذا المجال . بعد عقدها لاتفاقيات توزيع متبادلة مع الخمس الكبار ، ولكنها أصبحت اليوم تملك أكبر سلسلة من دور العرض في أمريكا ، والتي يبلغ عددها طبقا لإحصائيات ١٩٨٧ حوالي ١٠٩٣ دارا للعرض) .

وكما يشير المؤرخ والثالث ديفيد دويشون ، فإن السيطرة شبه الكاملة من مؤسسات « وول ستريت » على الشركات قد أحدثت آثارا كبيرة

وعميقة على تنظيم صناعة السينما الأمريكية ، وعلى طابع وشخصية الفيلم الأمريكي نفسه ، في الفترة التي امتدت بين حلول عصر الصوت والحرب العالمية الثانية ، خاصة في السنوات التي ترك فيها الكساد أثره على هوليوود ، « فعندما وصل الكساد الى صناعة السينما ، والذي بلغ ذروته في عام ١٩٣٣ ، تم اغلاق ثلث دور العرض ليصبح الكساد سببا قويا في ان يحكم اصحاب المؤسسات المالية قبضتهم على هيكل وتنظيم الانتاج السينمائي . وبمقتبلتهم الاقتصادية كان يتم حساب كل شيء بدقة مفرطة ، لذلك فقد كان الاتجاه السائد يسير في طريق اتباع كل المعايير الممكنة ، والتي يمكن تطبيقها في كل مراحل صناعة الفيلم ، من اجل ضمان جودة الافلام او البضاعة التي تشجع المستهلك على الاقبال عليها ، وكانت هذه المعايير تدور حول جودة المعدات والتقنيات والتصوير والعرض والاستهلاك . لقد كان كل شيء موضوعا في الحساب ، وهو امر يتعارض تبعا مع طبيعة الفن الذي يبحث عن قلب أكبر من الحرية الابداعية » .

ويصف المؤرخ تشارلز هيجام تأثيرات هذا الوضع على شركة « اخوان وارنر » ، التي يكن اعتبارها أكثر شركات تلك الفترة تجسيدا لنمط نظام الاستوديو : « كان كتاب السيناريو - الذين كان يعمل منهم أحيانا حوالي عشرين كاتباً في سيناريو لفيلم واحد - يحتلون المكان الأول بلا منازع ، فقد كانوا هم الذين يصفون سمات كل الافلام في تلك الفترة ، حيث كان يتم اعداد السيناريو بكل تفاصيله التي قد تصل الى تحديد تكوين الكادرات داخل اللقطات ، كما كان أمراً شائناً ان يظل كتاب السيناريو يباشرون بأنفسهم مرحلة التصوير . وبمجرد أن يوافق المنتج على السيناريو النهائي كان يقوم باختيار نجوم الفيلم ، ثم يتم استدعاء المخرج الذي كان في حالات نادرة يساعد في اختيار الممثلين للأدوار الثانوية ، أو اجراء بعض التغييرات في السيناريو ، ولأسباب اقتصادية كان يتلقى التعليمات بضرورة القيام ببروفات للممثلين ، حتى لا يستهلك الا لقطه واحدة عند التصوير . وكان المنتج أو مدير الاستوديو هو الذي يقوم باختيار مصمم الديكور ومؤلف الموسيقى التصويرية والمصورين السينمائيين ، وفنانى المونتاج . وكان أمراً شديداً الندرة ان يقوم المخرج بالتدخل في ذلك ، لأن كل شيء يجب ان يخضع خضوعاً كاملاً لأسلوب نظام الاستوديو » .

وبين عامي ١٩٣٠ و ١٩٤٥ ، أنتجت شركات هوليوود بطريقة الانتاج الضخم - أو بما يسمى خط التجميع الآلي - حوالي ٧٥٠٠ فيلم روائي طويل ، كانت جميع مراحل انتاجها منذ الفكرة الأولى وحتى العرض تتم

تحت السيطرة الكاملة ، كما كانت هذه الأفلام تستمد أسلوبها ومضمونها من الشركات المنتجة لها ، بنفس القدر الذي تستمد من الفنانين الذين صنعوها ، لذلك فإن من المهم أن نفهم الطريقة التي كانت هذه الشركات تعمل بها .

شركة « م . ج . م »

كانت شركة « م . ج . م » هي أكبر الشركات السينمائية الأمريكية خلال الثلاثينيات . كما كانت أكثرها ازدهارا ووفرة في الانتاج . وعند منتصف الثلاثينيات كان معدل انتاجها يصل الى حوالي فيلم روائي طويل كل اسبوع ، وهو معدل - كما يشير جون باكستر - يمثل أضخم انتاج من أية شركة على الإطلاق في تاريخ السينما . كانت الشركة الأم لها هي شركة « ليو » في مدينة نيويورك ، التي كان يديرها نيكولاس شينك (١٨٨١ - ١٩٦٩) ، والتي أتاحت لشركة « م . ج . م » أكبر سلسلة أمريكية لصور العرض ، كما أن علاقاتها الوثيقة مع « بنك تشيز الوطني » أتاحت القدرة على استثمار رأسمال غير محدود . (من سخریات القدر أن شركة « م . ج . م » الأصلية كانت تملك أقل عدد من دور العرض من بين الشركات الخمس الكبرى ، وهو ما أدى الى استثمارها كشركة قوية في حين تراجع موقف الشركات الأخرى مع التناقص الحاد لعدد المشاهدين خلال أسوأ سنوات الكساد) . لذلك لم يكن هناك فيلم كبير لا تستطيع « م . ج . م » انتاجه ، ولم تكن هناك موهبة عظيمة لا تستطيع « م . ج . م » شراءها . فقد تعاقدت الشركة مع أكبر مواهب السينما خلال الثلاثينيات ، فمن بين المخرجين هناك فرانك بورزاج ، كلارينس براون ، كينج فينور ، جورج كيوكور ، سيدني فرانكلين ، و . س . فان دايك ، جاك كونواي ، سام وود ، وفيكتور فليمنج ، ومن بين المصورين السينمائيين كارل فرويند ، ويليم دانيلز ، جورج ولسي ، وهارولد روسون ، ومن بين مصممي الديكورات سيدريك جيبولز ، بالإضافة الى العديد من النجوم البارزين في تاريخ هوليوود (كان شعاع النعابة عند « م . ج . م » آنذاك هو « نجوم أكثر من عدد نجوم السماء ») ، ومن بين هؤلاء جريتا جاربر ، جيني هارلو ، نورما شير ، جوان كراوفورد ، ماجرييت سوليفان ، ميرنا لوى ، كلارك جيبيل ، سينسر تراسي ، روبرت مونتينجى ، عائلة باربيور ، هارى دويسلر ، والاس بيري ، ولیم باول ، جيمس ستوارت ، روبرت تايلور ، نيلسون ادى ، جانيت ماكغونالد ، جودى جارلاند ، وميكي روئي .

وكان الذى يقوم بإدارة شركة « م . ج . م » خلال تلك الفترة (وحتىqvصائه عام ١٩٥١) هو نائب رئيسها ومسئول الانتاج فيها

لويس . ب . ماير (١٨٨٥ - ١٩٥٧) ، وهو رجل أعمال قامى القلب لا يهتم بالفن أو حتى بصناعة التسلية ، الا لكى يصنع منها بضائع أو سلعا رابحة . ولكن الشخص الأكثر أهمية كان مدير الانتاج الشاب ارفينج تولبرج ، الذى كان يتمتع بالذكاء والارادة ، فأتاح للشركة مفعلا عاليا وثابتا من الانتاج حتى وفاته المبكرة . كما أن ديفيد سيلزنيك (١٩٠٢ - ١٩٦٥) زوج ابنة ماير كان قد تم استنجاؤه من شركة « آر . كيه . أو » ، لكى يساعد تولبرج منذ عام ١٩٣٣ ، ويكتسب فى الشركة سمعة طيبة كمنتج فنى . وقد كان لهذين الرجلين الفضل الأكبر فى قيام شركة « م . ج . م » باتنتاج بعض أفلامها المحترمة خلال هذا العقد .

كان الأسلوب المصرى السائد فى أفلام شركة « م . ج . م » آنذاك متميزا باستخدام الاضواء من المقام العالى (وهى الاضواء القوية ذات الظلال الخادة ، مما يخلق تناقضا بين الأبيض والأسود) ، بالإضافة إلى الديكورات اللطيفة التى كانت تتلاءم تماما مع استخدام الاضواء القوية ، كما كانت هذه الأفلام تتبلى القيم الثقافية السائدة لدى الطبقة المتوسطة الأمريكية ، مثل النزعة المتفائلة ، والمادية ، والنزعة الهرونية الرومانسية . وكانت أهم الأنماط الفيلمية لشركة « م . ج . م » خلال الثلاثينيات هى الميلودراما ، والأفلام الموسيقية ، والأفلام الماخوذة عن نصوص أدبية أو مسرحية معترمة . ومن بين أهم هذه الأفلام « أنا كريستى » (١٩٣٠) من اخراج كلارينس براون ، « جراند أوتيل » (١٩٣٢) من اخراج ادmond جولدينج ، « العشاء فى الثامنة » (١٩٣٣) من اخراج جينورج كيوكور ، « الملكة كريستينا » (١٩٣٣) لروين ماموليان ، « فيفا فيللا » (١٩٣٤) لجاك كوتواى ، « تمرد على السفينة باونفى » (١٩٣٥) للفرانك لويد ، وفيلما الاخوان ماركس « ليلة فى الأوبرا » (١٩٣٥) و « يوم فى السباق » (١٩٣٧) من اخراج سام وود ، « ديفيد كوبر فيلد » (١٩٣٥) لجورج كيوكور ، « أنا كاريستينا » (١٩٣٥) لكلارينس براون ، « دوميو وجوليت » (١٩٣٦) لجورج كيوكور ، « سان فرانسيسكو » (١٩٣٦) لفان دايك ، « السيدة سمكة السمعة » (١٩٣٦) لجاك كوتواى ، « روز ماري » (١٩٣٦) لفان دايك ، « زنجيفيلد العظيم » (١٩٣٦) لروبرت ليونارد ، « غادة الكاميلى » (١٩٣٧) جورج كيوكور ، « الأرض الطيبة » (١٩٣٧) سيدنى فرانكلين ، « القائد الشجاع » (١٩٣٧) فيكتور فليمينج ، « القلعة » (١٩٣٨) كينج فيدور ، « وداعا هستر شيبس » (١٩٣٩) لسانم وود ، و « لحن بروندواى لعام ١٩٤٠ » لنورمان تاووزوج .

كما قامت « م . ج . م » أيضا بإنتاج بعض الأفلام الجماهيرية قليلة التكاليف التي تعتبر من أشهر مسلسلات ذلك العقد ، مثل سلسلة أفلام « آندى هاردى » ، « طرزان » ، « دكتور كيلدير » ، و « الرجل النحيل » ، بالإضافة الى القليل من الأفلام التي أنارت جدلا نقديا لإبداعها الفني والتقني مثل « هاليوليا » (١٩٢٩) « كينج فيدور » ، و « الفصيح » (١٩٣٦) « لفرير لانج » . ولكن يمكن تلخيص طابع شركة « م . ج . م » خلال الثلاثينيات بفيلمها من نوع الانتاج الضخم في عام ١٩٣٩ ، وهما « ساحر أوز » و « ذهب مع الريح » اللذين أخرجهما فيكتور فليمنج . فليس هناك في أى من هذين الفيلمين عمق أو رؤية فنية ذاتية لكنهما من نوع الأفلام المسلية الملحمية المبهرة ، والتي يمكن اعتبارها حواديت مناسبة للأطفال أو الكبار على السواء . (في عام ١٩٧٣ لم يعد هناك وجود لشركة « م . ج . م » ، على الرغم من أنها ظلت تمارس الانتاج على نحو هامش من خلال الاستثمار ، وفي عام ١٩٧٩ استأنفت عملية التوزيع ، وفي عام ١٩٨١ قامت بشراء « الفنانون المتحدون » ليندمجا في شركة واحدة ولتدوب بعد ذلك في شركات تيديترنر في عام ١٩٨٥ ، ليعاد بيعها في عام ١٩٨٦ للمستثمر كيرك كيكوريان الذي أعاد تنظيم « م . ج . م » - الفنانون المتحدون » ، لكنه باع جزء « الفنانون المتحدون » الى مجموعة كينتكس الاسترالية في عام ١٩٩٠) .

باراماونت

بينما كانت شركة « م . ج . م » هي أكثر الشركات البيينيمائية الأمريكية « أمريكية » ، فإن باراماونت كانت أكثر هذه الشركات « أوروبية » ، فقد ضمت شركة باراماونت العديد من المخرجين والحرفيين والفنيين الذين أتوا إليها مباشرة من ألمانيا وفقا لاتفاقية « باروفاميت » . في عام ١٩٢٦ ، لذلك كان تأثير شركة « أوبا » على أسلوب شركة باراماونت تأثيرا كبيرا . وايضا السبب فان باراماونت صنعت أكثر الافلام الثلاثينيات جمالا من الناحية البصرية ، وتقنياد من الناحية الروائية ، فقد استطاع مصمم الديكور الألماني هانز درير وكذلك المصور السينمائي الألماني تيودور سباركول (١٨٩٤ - ١٩٤٥) بالاشتراك مع زميله الأمريكي فيكتور ميلنر (ولد ١٨٩٣) وكارل ستروس (١٨٩١ - ١٩٨١) ، استطاعوا جميعا أن يطوروا لافلام باراماونت أسلوبا تصويريا ينتهي لصر الباروك ، والذي يتقابل ويتفاعل مع مضمون الافلام شديدة الرقة ؛ ويلاحظ المؤرخ جون باكستر أن « افلام باراماونت » كانت تتميز بالإضاءة الخافتة والتلميح وليس التصريح ، والذكاء وروح الدعابة ، والتشاوله

المراوغ لموضوعات الفساد الأخلاقي • كانت شركة باراماونت خلال الثلاثينيات والعشرين عاما التالية تحت ادارة مؤسسها أدولف زوكور ، ليشارك معه رئيس الشركة بارني بلا يام بعد عام ١٩٣٦ ، ومن خلال امتلاك الشركة منذ عام ١٩٢٥ لحوالي ١٢٠٠ دار عرض تحمل اسم بابلكس ، فقد كانت باراماونت تسيطر على أكبر دائرة لعرض الأفلام في **إلحالم كله** ، وهو ما جعل الشركة تقع تحت الحراسة القضائية خلال أسوأ سنوات الكساد • لكنها عادت لتحقيق الأرباح خلال الأربعينيات ، عندما دعمت الحرب العالمية الثانية الجمهور مرة أخرى لمشاهدة الأفلام بحثا عن التسلية والمتعة • وعلى عكس شركة م • ج • م • التي استطاعت الصمود والثبات المالي خلال فترة الكساد ، فإن باراماونت قد عانت من مصاعب كبيرة ، الا ان ذلك لم يمنعها من أن تنتج العديد من الأفلام **ولأن الشركة لم تكن تتمتع بإدارة صارمة على مستوى الانتاج مثل الشركات الأخرى** ، فإن الأفلام التي أنتجتها كانت تحمل البصمة الشخصية الخاصة لمخرجيها أكثر من كونها منتجات تحمل السمات العامة للشركة •

ولقد استمر سيسيل دي ميل في تقديم أفلامه المبهرة مع شركة باراماونت ، وهي الأفلام التي تحتوي على الكثير من الجنس والعنف ، والتي سبق أن جعلته نجما في شركة لاسكي خلال سنوات السينما الصامتة ، وكانت أهم أفلامه لشركة باراماونت في الثلاثينيات هي • **علامة الصليب** • (١٩٣٢) ، • **كليوباترا** • (١٩٣٤) ، • **الصلابينيون** • (١٩٣٥) ، • **رجل السهول** • (١٩٣٧) ، • **الفرسان** • (١٩٣٨) ، و • **يونيون باسيفيك** • (١٩٣٩) • على الطرف الآخر كانت أفلام **ايونست لوبيتش** تتميز بقدر أكبر من التهذيب المصقول والمتحضر ، وقد كان لوبيتش هو الذي ابتدع الأفلام التاريخية ، وأفلام كوميديا السلوك الصامتة لشركة أوا ، قبل أن يحضر الى أمريكا في عام ١٩٢٢ ، ويظل هناك ليصبح أكثر مخرجي شركة باراماونت احتراما خلال الثلاثينيات (كما كان أيضا مستولا عن الانتاج بين عامي ١٩٣٥ و ١٩٣٦) ، وبهذا كان المخرج الوحيد الذي مارس سلطة ابداعية كاملة على انتاج أية شركة كبرى •

• **تخصص لوبيتش في فترة انسينما الناطقة في الكوميديا الموسيقية ، والاوربا الخفيفة** ، كما عاد أيضا الى كوميديا السلوك ، ومن أهم أفلامه في تلك الفترة : • **استمراض الحب** • (١٩٣٠) ، • **مونت كارلو** • (١٩٣٠) ، • **الضابط المبتسم** • (١٩٣١) ، • **ساعة واحدة معك** • (١٩٣٢) ، • **مشكلات في الفردوس** • (١٩٣٢) ، • **خطة للحياة** • (١٩٣٣) ،

« الأرملة الطروب » (١٩٣٤) ، « الملاك » (١٩٣٧) ، « الزوجة الثامنة
لدى اللحية الزرقاء » (١٩٣٨) ، و « نينوتشكا » (١٩٣٩) ، وهي الأفلام
التي منحها لمسة أووبية وشيقة ، واحساسا ومزجا غامضا عن الضعف
الإنساني . (في الحقيقة أن الفيلمين الآخرين كانا من إنتاج شركة
« م . ج . م » ، حيث أن عقد لوبيتش مع باراماونت كان يسمح له بإخراج
فيلم خارج الشركة كل عام ، لكنه ترك الشركة عام ١٩٣٨ بعد أحد عشر
عاما من العمل لديها ، ليبدأ في العمل بالقلمة . ومن أهم أفلامه في
المرحلة التالية ، « الدكان عند الناصية » (١٩٤٠) لشركة « م . ج . م » ،
« هذا الشعور الغامض » (١٩٤١) لـ « الفنانين المتحدون » - وهو إعادة
لفيلم « قبلنى مرة أخرى » (١٩٢٥) - أن تكون أو لا تكون ، (١٩٤٢) ،
الذي أنتجه بحساب « الفنانين المتحدون » والكبشتر كوردا ، وهو فيلم
من نوع الكوميديا السوداء ذات الأبعاد المتداخلة والمثيرة للجدل ، والتي
تدور حول الغزو النازي لبولندا ، وقام ببطولته كارول لومبارد وجاه
بينى ، وقد أعاد الآن جونسون إخراجها في عام ١٩٨٣ من بطولة آن
يانكوفيت وميل بروكس . بعد ذلك قام لوبيتش بالتوقيع على عقد لمدة
ثلاث سنوات كمنتج ومخرج لدى شركة « القرن المشرون - فوكس » ،
حيث قدم « السماء يمكن أن تنتظر » (١٩٤٣) والذي كان أول أفلامه
المألوفة ، « كلاني براون » (١٩٤٦) ، بالإضافة إلى فيلمين أكملهما أوتو
برينجر بسبب ضعف صحة لوبيتش ، وهما « فضيحة ملكية » (١٩٤٥) ،
و « تلك السيدة لابسة الفراء » (١٩٤٨) . وقد توفي لوبيتش بنوبة
قلبية في عمر الخامسة والخمسين خلال إنتاج فيلمه الأخير في ٣٠ نوفمبر
(١٩٤٧) .

تميزت أيضا أفلام جوؤيف فون ستيرنبرج لدى شركة باراماونت
بنفس الاحساس الرمزي الذي يوحى بالضعف الإنساني ، ولكن مع قدر
أكبر من الإبهار . وكانت بطولة أفلامه الدائمة هي مارلين ديتريش (ولدت
١٩٠٩) في الدور النمطي القديم لشخصية « المرأة الفاتنة القاتلة » ،
التي نراها دائما في جو مثير للشهوة والغربة مثل أفلام « مراکش »
(١٩٣٠) ، و « سيئة السمعة » (١٩٣١) ، « قطار شنغهاي السريع »
(١٩٣٢) ، « فينوس الشبراء » (١٩٣٢) ، و « الامبراطورة القرمزية »
(١٩٣٤) و « الشيطان امرأة » (١٩٣٥) . وفي هذه الأفلام التي تغلو
حقا - وعلى نحو متعمد - من المضمون ، حقق فون ستيرنبرج درجة عالية
من الرشاقة البصرية ، دفعت أحد نقاده إلى أن يصف أفلامه بأنها « قصائد
عن الفراء والدخان » .

أنتجت شركة باراماونت أيضا الأفلام ذات الطابع التقني المبهور المتكلف للمخرج الأمريكي المولد روبرت ماموليان ، مثل « تصفيق » (١٩٢٩) ، « شوارع المدينة » (١٩٣١) ، « دكتور جيكل ومستر هايد » (١٩٣٢) ، « عاشقني الليلة » (١٩٣٢) ، « أغنية الأغنيات » (١٩٣٣) ، و « على وعريض وأنيق » (١٩٣٧) .

ومن مخرجي باراماونت المتميزين أيضا خلال الثلاثينيات كان ميتشيل لايسين (١٨٩٨ - ١٩٧٢) والذي ماتزال أفلامه تثير الإعجاب حتى اليوم بفضل الاحساس الواعي للتكوين البصري ، مثل « الحوت يأخذ اجازة » (١٩٣٤) ، و « أيلدي فوق المنضدة » (١٩٣٥) ، « حياة حادثة » (١٩٣٧) ، « منتصف الليل » (١٩٣٩) ، كما كان هناك أيضا المخرج هنري هاتلاواي (١٨٩٨ - ١٩٨٥) ، الذي أظهر درجة عالية من إتقان الأسلوب المصقول الرشيق في أفلام مثل « حياة حامل الرمح البنغالي » ، و « بيتر آيبتون » (وكلاهما عام ١٩٣٥) ، وكذلك المخرجة دوروثي آرذول (١٩٠٠ - ١٩٧٩) التي كانت واحدة من بين المخرجات القليلات في السينما الأمريكية ، ومن أهم أفلامها « البتنيات العاملات » (١٩٣١) ، « كريستوفر القوي » (١٩٣٣) « نانا » (١٩٣٤) ، « زوجة كريج » (١٩٣٦) ، « العروس ترتدي الثوب الأحمر » (١٩٣٧) ، و « أرقص يا فتاة أرقص » (١٩٤٦) ، وهي الأفلام التي أظهرت براعتها في التوليف .

في النهاية ، فإن باراماونت قدمت خلال الثلاثينيات أفضل الأفلام الاخوان ماركس الكوميديية واقواها أيضا في تزعتها الفوضوية ، مثل « جوز الهند » (١٩٢٩) ، « مجانين الحيوانات » (١٩٣٠) ، « شغل قرد » (١٩٣١) ، « ريش الحصان » (١٩٣٢) ، و « حساء البط » (١٩٣٣) . ومن أهم النجوم الذين قدمتهم باراماونت منذ الثلاثينيات كان « بي. بي. بيللر » (١٩٢٩ - ١٩٤٦) ، وماي ويسست (١٨٩٢ - ١٩٨٠) ، بالإضافة الى جورج رانف ، راي ميلاند ، فريدريك مارش ، كلوديت كولبير ، ماريام هوبكنز ، هوبرت مارشال ، سيلفيا سيدني ، جاري كوبر ، كاري جرانت ، كاي فرانسيس ، بينج كروسبي ، دوروثي لامور ، فريد مكموراى ، وكارول لومبارد ، كما ظهرت في أوائل الأربعينيات سلسلة « الأفلام الطريق » ، التي يقوم ببطولتها الثنائي بنج كروسبي وبوب هوب ، مثل « الطريق الى سنغافورة » (١٩٤٠) ، و « الطريق الى زنجبار » (١٩٤١) من اخراج فيكتور شيرتزنجر ، و « الطريق الى مراكش » (١٩٤٢) من اخراج ديفيد بتلر ، وهي الأفلام التي حققت لشركة باراماونت أكبر الأرباح فلتى حققتها

سلسلة من ذلك النوع في عصر سيادة نظام الاستوديو • (أصبحت باراماونت اليوم جزءاً من « شركة باراماونت للاتصالات » لتبقى من أكبر الشركات المنتجة للأفلام التي نالت نجاحاً جماهيرياً كبيراً مثل « الأب الروحي » ١٩٧٢ ، « حى ليلة السبت » (١٩٧٧) ، « رحلة النجوم » (١٩٧٩) وأجزائه التالية ، « غزاة الطوف المفقود » (١٩٨١) وأجزائه التالية ، « علاقات في الحب » (١٩٨٣) ، « عسكري يفغرل هيلز » (١٩٨٤) وجزئه الثاني ، « المشاهد » (١٩٨٥) ، « المصوب البارز » (١٩٨٦) ، « أهل القبة » و « علاقة قاتلة » (١٩٨٧) ، بالإضافة إلى عدة مسلسلات تليفزيونية) •

شركة « اخوان وارنر »

في التسلسل الهرمي الثقافي الذي ينظم شركات السينما الأمريكية خلال الثلاثينيات ، كان موقع اخوان وارنر يأتي مباشرة تحت شركة باراماونت ذات الانتاج المتميز ، وشركة « م • ج • م » التي كانت تنال احترام الطبقة المتوسطة • لقد كانت اخوان وارنر في الحقيقة هي شركة الطبقة العاملة ، حيث انها تخصصت في الافلام الدرامية والموسيقية التي تتناول حياة الطبقة الدنيا ، في وقت كان الكساد يخيّم فيه بظلاله على القعد كله ، ولانها كانت شركة صغيرة في الاصل فقد كانت تعمل الى أن تفرض نظاماً صارماً على الانتاج لتضمن فعاليتها • وهكذا كانت تفرض سيطرتها على المخرجين والفنيين والنجوم العاملين فيها ، فقد كان من المتوقع لكل مخرج أن يقدم خمسة أفلام روائية طويلة على الأقل كل عام ، كما كان يتم التماقد مع الممثلين والممثلات بأجور منخفضة تغطي سناوية حتى بعد أن يصبحوا نجومًا ، وفي بعض الأحيان ، وبعد أن يكون الفيلم جاهزاً للتوزيع ، كانت الأوامر تصل للعاملين بالموتاج بالشركة بقطع بضعة كادرات قليلة من كل مشهد من أجل مزيد من احكام بناء الفيلم ، والاسراع بإيقاعه (ولقد كانت تلك الطريقة مقبلة على أية حال ، فقد حصل رالف داوسون كبير المونتيرين في شركة وارنر على ثلاث جوائز اوسكار خلال الثلاثينيات) • وأخيراً ، فإن المصورين بالشركات : حال مور ، وارنست هولار ، وتوفى جاوديو ، وصول بوليتو ، كان مطلوباً منهم تنفيذ أسلوب من الاضاءة المنخفضة (الأكثر ميلاً للرماديات ، والأقل في تحقيق التناقض بين الأبيض والأسود) وذلك لهدف اقتصادي بحت ، وهو الخفاء ببيكورات الاستوديو ذات التكاليف المحدودة •

كان هذا التأكيد على تقليل التكاليف بكل الوسائل ، والذي فرضه المسؤولون التنفيذيون بالشركة ، بالإضافة إلى دور جاك وارنر ذي الطابع

العملى القاسى سبباً فى ان تتسم الافلام الشركة بالايقاع السريع والبناء السردى المحكم . (فى الحقيقة أن شركة وارنر كانت الوحيدة من بين الشركات الكبرى التى تدار بواسطة أفراد عائلة واحدة ، حيث كان جاك مسئولاً عن الانتاج والبرت عن التوزيع ، وهارى كريس للشركة ، ومن المفارقات أن شقيقهم صامويل الذى اقنعهم بالتحول للصوت قد مات شاباً قبل يوم واحد من العرض الأول لفيلم « معنى الجاز » .

لقد كانت شركة وارنر خلال الثلاثينيات بارزة على نحو خاص فى انتاج « الافلام العصابات » مثل « قبصر الصغير » (١٩٣٠) ، و « عبو الشعب » (١٩٣١) ، بالإضافة الى الافلام المخرج باسبى يوكلي الموسيقية التى تدور حول عالم الاستعراضات ، مثل « الشارع الثانى والأربعون » (١٩٣٣) ، وسلسلة « الباحثون عن الذهب » . كما قامت الشركة أيضاً بانتاج بعض الافلام المهمة التى تنتمى الى الواقعية الاجتماعية مثل « أطفال الطريق المشردون » (١٩٣٣) من اخراج وليم ويليمان ، و « أنا هارب من عصابة كبيرة العدد » (١٩٣٢) من اخراج ميرفين ليروى ، و « غضب أسود » (١٩٣٥) للمخرج مايكل كيرتس . كما كانت وارنر أيضاً تتسم بالاقدام والشجاعة لاتنتاجها أول الافلام الأمريكية المناهضة للنازية ، وهو فيلم « اعترافات جاسوس نازى » (١٩٣٩) من اخراج اناطول ليتفاك . بالإضافة الى سلسلة من الافلام التى تتناول صيرة حياة بعض الشخصيات المهمة التى أخرجهما وليم ديتيرل (ولد ١٨٩٣) ، والذى كان ممثلاً سابقاً فى شركة أوبا ، وهى الافلام التى تتضمن « قصبة لويس باستير » (١٩٣٦) ، و « الملك الأبيض » (١٩٣٦) الذى يدور حول حياة فلورانس نابتنجيل ، و « حياة اميل زولا » (١٩٣٧) و « يوايز » (١٩٣٩) ، و « رصاصة ايرلش السحرية » (١٩٤٠) . كما أخرج ديتيرل أيضاً فيلمه التعميزى الساحر - الغريب على طابع افلام وارنر - عن مسرحية « حلم ليلة منتصف الصيف » بالتعاون مع المخرج المسرحى الكبير ماكس راينهارت فى عام (١٩٣٥) .

من بين المخرجين الكهسان الآخرين الذين عملوا لدى وارنر فى الثلاثينيات مايكل كيرتس ، المخرج المجرى الذى عمل لدى شركة « أوبا » فى العشرينيات ، وميرفين ليروى (١٩٠٠ - ١٩٨٧) . لأن الاستوديو كان يتميز بالتنظيم الصارم وجداول الانتاج الدقيقة ، فان ديتيرل أو كيرتس أو ليروى لم يكونوا يملكون فرض رؤيتهم الخاصة على افلامهم لدى وارنر ، لكنهم أثبتوا وجودهم كمخرجين محترفين ، ذوى قدرات متعددة ، يمكنهم العمل كمترجمين مهرة داخل نظام يحارب بشدة أية حرية إبداعية .

كما تميزت وارنر أيضا في الثلاثينيات بمصممي الديكورات مثل انطون جروت ، روبرت هاس ، ومؤلفي الموسيقى التصويرية مثل اريك فولجناج كورتجولد وماكس شتاينر . كما لمع لدى وارنر العديد من النجوم مثل بيتي ديفيز ، باربرا ستانويك ، بول موني ، جيمس كاجني ، هيفري بوجارت ، بات أوبراين ، ادوارد ج . روبنسون ، إيرول فلين ، والذين كانوا يجسدون على نحو ما النزعة العملية في أفلام الشركة ذاتها (في الفترة المعاصرة تميزت شركة وارنر في أفلام ناجحة ، مثل « طاردو الأرواح الشريرة » (١٩٧٣) ، « كل رجال الرئيس » (١٩٧٦) ، « سوبرمان » (١٩٧٨) وأجزائه التالية ، « التماع » (١٩٨٠) ، « مزلة الجليد » ١٩٨٢ ، « عمل خطير » (١٩٨٣) ، « الفارس الشاحب » (١٩٨٥) ، « مسدس محشو بالرصاص » (١٩٨٧) ، « باتمان » (١٩٨٩) ، بالإضافة الى وجود قسم خاص بالانتاج التلفزيوني . كما قامت بالاتحاد مع مؤسسة تايم في عام ١٩٨٩ لتصبح شركة « تايم وارنر » ، وهو ما سوف نعرض له تفصيلا في فصل لاحق) .

شركة « القرن العشرون - فوكس » .

حين ولدت شركة « القرن العشرون - فوكس » كانت تعاني من صعوبات مالية ، لكنها مع ذلك كانت من أكثر الشركات ربحا في عصر الاستوديو بعد شركة « م . ج . م » وباراماونت . ففي مارس ١٩٣٥ أصدرت المحكمة العليا حكما ضد وليم فوكس - الذي جازف بمحاولة الحصول على الحقوق الكاملة في الولايات المتحدة لشركة « ترائى ارجون » ونظام الصوت فوق الشريط ، الذي كان هو الأساس لانتاج أفلام « موفيتون فوكس » ، فلو كان فوكس كسب القضية لاستطاع أن يحصل على أرباح هائلة من كل منتجي الأفلام الناطقة في أمريكا ، وأصبح قريبا جدا من تحقيق حلمه باحتكار كل صناعة السينما الأمريكية . ولكن لأن مجرى القضية سار على غير ما توقع ، فانه فقد ثروته الشخصية التي تقدر بمائة مليون دولار خلال مراحل اعلانه افلاسه ، ليطرد من رئاسة شركة فوكس ، ويحل محله سيدني كينيت الذي أجرى ترتيبات في أواخر عام ١٩٣٥ للانمماج مع شركة أفلام « القرن العشرون » ، التي يملكها جوزيف شينك . وهكذا تكونت شركة « القرن العشرون - فوكس » ، ليتولى دأريل زانوك (١٩٠٢ - ١٩٧٩) المنتج المنفذ في شركة « القرن العشرون » منصب نائب الرئيس في الشركة الجديدة ، ويصبح مسئولا عن الانتاج . (في الحقيقة أن وليم فوكس تم طرده من الشركة في عام ١٩٣١ ، ولكنه لم يعلن افلاسه الا في عام ١٩٣٦ ، أما كينيت فقد مات بنوبة قلبية في عام

١٩٤١ ، بينما انتهى شينك - الذى كان رئيس مجلس الإدارة - بالسنجن فى نفس العام بتهمة التهرب من الضرائب ، ليخرج بعد عدة شهور ويبقى فى كواليس مجلس إدارة الشركة ، حتى يشترك فى تأسيس شركة ماجا فى عام ١٩٥٣ . أما رئاسة شركة « القرن العشرون - فوكس » فكانت منذ عام ١٩٤٢ من نصيب سبيروس ميكوراس ، الذى ظل فى منصبه حتى اقتضاه زانوك بعد كارثة فيلم « كليوباترا » فى عام ١٩٦٣) : وعلى الرغم من تلك المفاتنة التى وقعت للشركة فيها ، فإنها ورنث دور عرض هوفيتون المعيدة فى لوس أنجيلوس ، وستوديوهات الجرائد السينمائية فى نيويورك ، وسلسلة من دور العرض فى الولايات المتحدة وإنجلترا وأستراليا ونيوزيلندا وجنوب أفريقيا ، بالإضافة إلى ١٤٧ شركة توزيع تعمل فى جميع أنحاء العالم ما عدا الاتحاد السوفيتى .

ولقد تميزت أفلام الشركة خلال الثلاثينيات بالمظهر المصقول والمتناسك ، الذى تحقق بفضل وضع ميزانيات دقيقة وتحكم صارم فى عمليات الإنتاج . وكان أهم مخرجى فوكس فى تلك الفترة هو جون فورد على الرغم من قيامه أحيانا بإخراج القليل من الأفلام لشركات أخرى . ومن أهم أفلام فورد آنذاك لشركة فوكس : « دكتور بول » (١٩٣٣) ، « القاضى الكاهن » (١٩٣٤) ، « القارب البخارى عند المنحنى » (١٩٣٥) ، وجميعها من بطولة نجم الفودفيل الشهير ويل روجرز ، و « سجين جزيرة سمك القرش » (١٩٣٥) ، « مستر لينكولن الشاب » (١٩٣٩) ، « طبول عبر قبائل الموهوك » (١٩٣٩) ، « عناقيد الغضب » (١٩٤٠) و « كيف كان الوادى أخضر » (١٩٤١) . كما تخصصت شركة فوكس أيضا فى الأفلام الموسيقية مثل « فرقة موسيقى الزجاج الزنجبية » (١٩٣٨) عن الحنين إلى الماضى الأمريكى الذى أخرجه هنرى كنج ، صاحب أفلام « معرض الولاية » (١٩٣٣) و « فى شيكاغو القديمة » (١٩٣٨) . كما تخصصت فوكس أيضا فى إنتاج سلسلة « أفلام حرف نـب » الشعبية ، مثل أفلام « شارلى شان » البوليسية ، والتى قام ببطولتها وارنر أولاند ، ثم سيدنى توتلر . لكن أكبر أرباح الشركة خلال الثلاثينيات جاءت من الأفلام الجاهزة التى قامت ببطولتها النجمة الطفلة شيرلى تمبل (التى فتنت الجمهور الأمريكى بأفلام شركة فوكس ، حتى أن لويس ماير عرض أن يعير إليها كلارك جيبيل وجين هارلو ويأخذ الطفلة النجمة بدلا منها ، لأنه كان يريد أن تلعب بطولة فيلم « ساحر أوز » ، لكن المفاوضات توقفت مع الموت المفاجئ لتجين هارلو ، وليذهب الدور إلى جردى جارلاند) . ومن أهم أفلام تمبل فى تلك الفترة « قف وابتنسم » (١٩٣٤) من إخراج هاملتون ماكفادن ، و « قصة الشعر المعقوصة » (١٩٣٥) من إخراج أيرفينج

كامينجز ، و « الكاتبين يناير » ١٩٣٥ من اخراج ديفيد بتلر ، و « المتسرعة الصغيرة » و « الكولونيل الصغير » فهم نفس العام لنفس المخرج ، و « وى ويل وينكى » (١٩٣٧) لجون فورد و « هايلدى » (١٩٣٧) من اخراج الان دوان ، و « ريببكا من مزرعة سننى بروك » (١٩٣٨) لنفس المخرج ، و « المصفور الأزرق » (١٩٤٠) لوالتر لانج .

ومن بين نجوم فوكس المشهورين خلال الثلاثينيات تايرون باور ، شارل بوايه ، اليس فاى ، دون آميش ، وارنر باكستر ، هنرى فوندا ، لوريتا يونج ، جانيت جاينور ، ومن بين المصورين بيرت جلينون ، وآرثر ميلر ، ومن الموزعين الموسيقيين الفريد نيومان . كما أن فوكس تميزت بأحوائها على أفضل منشآت للمؤثرات الخاصة بين كل الشركات الأخرى وهى السمعة التى أكدتها مشاهد الكوارث المبهرة فى أفلام مثل « جحيم دانتي » (١٩٣٥) من اخراج هارى لاشمان ، و « جاء الملك » (١٩٣٩) من اخراج كلارينس براون . بالإضافة الى إنتاج العديد من أفلام التكنيكلر حتى عام ١٩٤٩ . (فى الفترة المعاصرة تظل الشركة كمنتجة لبعض الأفلام المهمة ، مثل : « حرب النجوم » (١٩٧٧) وأجزائه التالية ، و « غريب » (١٩٧٩) وأجزائه التالية ، « كل هذا الجاز » (١٩٨٠) ، « البحث عن النار » (١٩٨٢) ، « ترقيق قلب الحجر » (١٩٨٤) وجزئه التالى ، « شرق ريزى » (١٩٨٥) ، « الدبابة » (١٩٨٦) ، « دول مستريت » ١٩٨٧ ، بالإضافة الى مسلسل « ماش » التلفزيونى . وهى الشركة الوحيدة - بالإضافة الى والت ديزنى - التى لا تخضع لمؤسسات مشتركة ، على الرغم من أن إمبراطور وسائل الاتصال روبرت ميردوخ أصبح شريكا فيها بالنصف منذ عام ١٩٨٥) .

شركة « آر . كيه . أو »

كانت شركة « آر . كيه . أو » هى أصغر الشركات الكبرى ، وقد عانت من صعوبات مالية خلال الثلاثينيات والأربعينيات ، حتى انها توقفت عن الانتاج عام ١٩٥٣ لتبيع كل حصاد الأفلام الروائية التى صنعتها خلال أربعة وعشرين عاما الى التلفزيون . (بعد عامين من ذلك التاريخ بيعت شركة « آر . كيه . أو » الى شركة المطاط والإطارات التى باعت بدورها ، حق استغلال الاستوديوهات الى شركة ديزيلو للتلفزيون فى عام ١٩٥٧ ، وهى اليوم تدعى شركة « آر . كيه . أو . جنرال » التى تملك حق اذاعة وبث أفلامها ، كما أنها تقوم أحيانا بإنتاج بعض الأفلام) . تعاقبت على ادارة الشركة ثمانى إدارات متتالية منذ ١٩٢٩ وحتى ١٩٥٢ ، وكان آخر

من أدارها هو المليونير. هوارد هيو (١٩٠٥ - ١٩٧٦) الذى يعزى اليه تدميرها . كانت شركة « آر . كيه . أو » لهذه الأسباب أكثر الشركات تضررا للتأثر ودخول المخاطر ، ومع ذلك فقد كانت الثلاثينيات هي أكثر فتراتها استقرارا ، وربما كان السبب هو أنها كانت آنذاك تحت الحراسة القضائية منذ عام ١٩٣٣ حتى ١٩٣٩ ، كما أنها كانت تدار بواسطة هيئات قضائية فيدرالية . (قبل تلك الفترة مباشرة كانت الشركة قد توسعت أكثر مما ينبغي ، بامتلاك العديد من شركات التوزيع ودور العرض الفخمة التي كانت تعد من أغلى العقارات في تلك الأيام . وعندما تأخرت الشركة عن سداد القروض تم وضعها تحت الحراسة القضائية) .

وفى عام ١٩٣٤ ، أصبحت الشركة هي الموطن لأفلام فريد آستير وجنرل روجرز الموسيقية بعد نجاحهما فى أول أفلامهما « الطيران الى ريو » (١٩٣٣) من إخراج ثورنتون فريلاند والذى قاما فيه بأدوار مساعدة . وبين عامي ١٩٣٤ و ١٩٣٩ ، أنتجت الشركة ثمانية أفلام لهذا الثنائي تحت رعاية المنتج المبدع الشاب باندرو بيرمان (ولد ١٩٠٥) ، وبعض النجوم من المخرجين مثل مارك ساندريتش (١٩٠٠ - ١٩٤٥) وجورج ستيفنس (١٩٠٤ - ١٩٧٥) . ومن هذه الأفلام « المطلقة المرحة » (١٩٣٤) ، « القبعة الرسمية العالية » (١٩٣٥) من إخراج ساندريتش ، و « زمن موسيقى السوينج » (١٩٣٦) من إخراج ستيفنس ، وهى الأفلام التى جعلت الثنائي « روجرز - آستير » من أكبر نجوم الشباك فى أمريكا ، كما أعطت للشركة سمعة طيبة لاسلوبيها الرشيق واكتمالها ، على الرغم من أن الشركة ظلت مشغولة بإنتاج « أفلام حرف ب » الملائمة لدور العرض التى تعرض فيلبين فى برنامج واحد .

كما أبدت الشركة ميلا واضحا للاقتباسات الأدبية مثل « نساء صغيرات » (١٩٣٣) لجورج كيوكور ، و « عن عبودية الإنسان » (١٩٣٤) لجون كروميل ، و « أحلب توتردام » (١٩٣٨) لوليم ديتيرل ، كما أخرج جون فورد ثلاثة أفلام لشركة « آر . كيه . أو » فى الثلاثينيات ، اثنان منها مقتبسان عن مسرحيتين هما « ماري ملكة اسكتلندا » (١٩٣٦) من تأليف ماكسويل أندرسون و « المحراث والنجوم » (١٩٣٦) من تأليف شون أوكيزى . بالإضافة الى الاعداد البارحة عن رواية « ارشد » (١٩٣٥) من تأليف ليام أوفلاهاري ، والذى يعتبره بعض المؤرخين أول الأفلام الناطقة المهمة لنزعته التعبيرية وبراعته فى استخدام الوسيط السينمائي دون الغوص للمقتضيات الأدبية . أما أكثر أفلام الشركة

بروزا ونجاحا ، فقد كن فيلم الرعب عن الوحش « كنج كونج » (١٩٣٣) من اخراج ميريان كوبر وارنست شودسناك ، والذي استطاع فيه المصور ويليس أوبرايان (١٨٨٦ - ١٩٦٢) أن يستخدم ببراعة طريقة توقف التصوير والمؤثرات الخاصة ، والتي ما تزال حتى اليوم من الانجازات التقنية المبهرة .

ومن أهم نجوم الشركة في تلك الفترة كاترين هيبورن (ولدت ١٩٠٧) التي قامت ببطولة أربعة عشر فيلما للشركة بين ١٩٣٢ و ١٩٣٨ ، من بينها « فاتورة الطلاق » (١٩٣٢) و « نساء صغيرات » (١٩٣٣) من اخراج جورج كيوكور و « ماري ملكة اسكتلندا » (١٩٣٦) لجون فورد و « امرأة متمردة » (١٩٣٦) « لماوك ساندريتشي » و « باب المسرح » (١٩٣٧) لجريجوري لافانا ، بالإضافة الى كوميديا الحوار الكلاسيكية « تربية طفل » (١٩٣٨) لهوارد هوكس . كما عمل لدى الشركة منذ ١٩٣٠ وحتى ١٩٤٣ مصمم الديكور البارغ فان نيست بولجلينز (ولد ١٨٩٨) ، الذي تمتع بموهبة عبقرية أتاحت وشاقة الأسلوب في أفلام « استير - وجرز » الموسيقية ، كما أتاحت أيضا التعبيرية الوحشية في فيلمي « المرشد » و « ماري ملكة اسكتلندا » لجون فورد . كما كانت الشركة تقوم الى جانب انتاج افلامها بتوزيع الانتاج المستقل لكل من صامويل جولدوين وديفيد سسلزنيك ، وأفلام التخريك الروائية والقصيرة لوالث ديزني ، منذ عرضها لفيلم « الأميرة البيضاء والاقزام السبعة » في أسبوع الكريسماس لعام ١٩٣٧ . (كان نجاح الفيلم التجاري يمثل آنذاك ظاهرة غير مسبوقة ، كما أنه يعد أحد أكثر الأفلام ربحا في تاريخ السينما حيث تبلغ أرباحه العالمية ٣٢٥ مليون دولار ، وكان عرضه الأول مصحوبا ببيع العديد من السلع التي تحمل اسم الفيلم مثل العرائس والدمى والكتب بالإضافة الى أسطوانات شريط الصوت الأصلي . وقد كان الفيلم يمثل مفامرة هائلة بالنسبة لديزني ، حيث كان أول فيلم تحريك روائي طويل استغرق اعداده ثلاث سنوات ، وتكلف ما يوازي ٣٢ مليون دولار ، واشترك فيه ٧٥٠ فنانا قاموا برسم وتلوين ٢ مليون صورة ، وقد عرف الفيلم آنذاك باسم « جنون ديزني » ، غير أنه عاد على منتجه بخمسة أضعاف تكاليفه في عام ١٩٣٨) . وقد أنهت شركة « آر . كيه . أو » عقد الثلاثينيات في حركة تهور شجاع بالتوقيع مع « الطفل المزعج » القادم من عالم الاذاعة ، أرسون ويلز ، وذلك لانتاج ستة أفلام كان أولها هو فيلم « المواطن كين » (١٩٤١) ، وهو ما سوف نذكره تفصيلا في فصل لاحق .

الاستوديوهات المسفيرة

كانت « شركة الأفلام يونيفرسال » التي ظلت تحت إدارة مؤسسها كارل لايميل حتى عام ١٩٣٦ شركة رائدة خلال العشرينيات ، حين أنتجت أفلاما لمواهب سينمائية مثل أريك فون ستروهايم ، لوت شاني ، ورودولف فالنتينو ، ولكن الشركة اتحدت خلال الثلاثينيات الى موقع أدنى ، فعكس الشركات الخمس الكبرى فشلت في امتلاك سلسلة من دور العرض الفاشرة في المدن الكبرى ، لتضطر الى التركيز على نشاطات الانتاج والتوزيع ، وتكتفي بالعرض في دور عرض من الدرجة الثانية أو الثالثة في الضواحي أو المناطق الريفية . (على الرغم من ذلك كانت شركة يونيفرسال تملك شركة توزيع عالمية جيدة نجحت من خلالها في عرض أفلامها من نمط الويستون في أوروبا) وقد أنتجت عددا من الأفلام المحترمة خلال ذلك العقد ، مثل « كل شيء هاديء على الجبهة الغربية » (١٩٣٠) من إخراج لويس مايلستون و « المسرح العائم » (١٩٣٦) لجيمس ويل ، و « ديستراي يعاود الركوب والسفر » (١٩٣٩) لجورج مارشال . كما أنها حققت بعض النجاح التجاري بأفلام ميلودرامية جماهيرية من إخراج جون شتال (١٨٨٦ - ١٩٥٠) مثل « الشوارع الخلفية » (١٩٣٢) و « محاكاة الحياة » (١٩٣٤) و « الوسواس العظيم » (١٩٣٥) . لكن انتاج شركة يونيفرسال الرئيسي كان الفيلم الروائي قليل التكاليف الذي يعرض في برامج الفيلدين . ومع ذلك حاولت الشركة أن تحتل موقعا خاصا من خلال نمط الأفلام الرعب والخيال خلال الثلاثينيات ، معتمدة في ذلك على تقاليد التعبيرية لشركة أوجا ، ومواهب مخرجين مثل جيمس ويل (١٨٨٩ - ١٩٥٧) وتود براوننج (١٨٨٢ - ١٩٦٢) ، بالإضافة الى موهبة المصور السينمائي لدى شركة أوجا سابقا كارل فرويند .

بدأت سلسلة أفلام يونيفرسال المرعبة في عام (١٩٣١) بفيلم تود براوننج « دواكيولا » ، الذي يوحى بالكآبة والوحشة من خلال تصوير فرويند . واستمر هذا النمط مع فيلم جيمس ويل « فرانكشتاين » في نفس العام وهو الفيلم الذي يبعث على القشعريرة . كان المخرج ويل رجلا انجليزيا مثقفا يمتلك إحساسا مرهفا بالجو القوطي المرعب ، وقد أصبح نجم شركة يونيفرسال في الإخراج خلال الثلاثينيات ، بفضل أفلامه المرعبة التي تتميز بدقة ورشاقة الأسلوب ، فمن أفلامه التالية « المنزل المظلم المتيق » (١٩٣٢) ، و « الرجل الخفي » (١٩٣٥) ، و « غروس فرانكشتاين » (١٩٣٥) ، وذلك قبل أن يتحول لإخراج أنماط سينمائية أخرى . ومن الأفلام المهمة الأخرى لشركة يونيفرسال من نمط أفلام الرعب في

الثلاثينيات فيلم « جرائم قتل فى شارع المشرحة » (١٩٣٢) من تصوير فروينسب. وأخراج روبرت فلورى ، والذي تميز بحس يشسبه فيلم « كاليجارى » ، وفيلم « القلط الأسود » (١٩٣٤) من اخراج ادجار أومار ، الذى يبدو تقليدا غريبا ومسخوخا للنزعة التعبيرية ، بالاضافة الى فيلم « الموميا » (١٩٣٢) من تصوير وأخراج فرويند ، وفيلم « الرجال الذئاب فى لندن » (١٩٣٥) لستيوارت ووكر و « الشعاع الخفى » (١٩٣٥) و « ابنة دراكولا » (١٩٣٦) من اخراج لاميرت هيلز . وقد كان هذا الفيلم الأخير هو نهاية سلسلة أفلام الرعب الجادة ، التى بدأت بفيلم « دراكولا » عام (١٩٣١) .

وقد بدأت شركة يونيفرسال فى عام (١٩٣٩) سلسلة ثانية مع فيلم « ابن فرانكشتين » من اخراج رولاند لي ، و « الرجل الذهب » (١٩٤١) لجورج فاجونار . وقد كان هذان الفيلمان يستحقان بجسارة الانتساب لسلسلة أفلام ويل الساباقة ، لكن سرعان ما فقدت هذه السلسلة الثانية أصالتها ، وقعت فى فخ المحاكاة والسخرية الذاتية فى بعض الأحيان ، كما يظهر فى أفلام تحصل عساوين مثل « عودة الرجل الخفى » (١٩٤٠) ، « يد الموميا » (١٩٤٠) « شمس فرانكشتين » (١٩٤٢) ، و « فرانكشتين يقابل الرجل الذهب » (١٩٤٣) . وعندما كانت سلسلة أفلام الرعب الأولى على وشك الانتهاء ، اكتشفت شركة يونيفرسال نجمة الفناء المراهقة ديانا دوربين ، لتمنحها البطولة فى سلسلة من أفلام الكوميديا الموسيقية من انتاج جو باصترناك واخراج هنرى كوستر ، مثل : « ثلاث فتيات ذكيات » (١٩٣٦) ، و « مجنونة بالموسيقى » (١٩٣٨) ، و « الثلاث فتيات الذكيات يكبرن » (١٩٣٩) ، و « استعراض الربيع » (١٩٤٠) ، وهى الأفلام التى أنقذت الشركة من الافلاس ، الى أن بدأت سلسلة أفلام الرعب الثانية فى جلب الأرباح .

من بين النجوم الآخرين الذين عملوا لدى يونيفرسال خلال الثلاثينيات يأتى الممثلون الملائمون لأدوار الرعب والتشويق ، مثل بوريس كارلوف ، بيلا لوجوزى ، ولون شانى الصغير ، أما فى الأربعينيات فقد كان هناك « س. فيلدز فى أفلام مثل « بوليس البنوك السرى » (١٩٤٠) ، و « طفل الصغير » (١٩٤٠) ، و « لاتمنج العبيط اجازة هادئة » (١٩٤١) ، وجميعها من اخراج ادوارد كلاين ، وأفلام النجمين أبوت وكوستيللو الكوميدي ، مثل « خصوصيات الشباب » (١٩٤١) ، « فى البحرية » (١٩٤١) ، و « امسك الشمس » (١٩٤١) ، و « خليم طيارين » (١٩٤١) ، و « اركبهم يا راعى البقر » (١٩٤٢) وجميعها من اخراج

آرثر لوبين ، وكذلك النجمين نيجل بروس وبازل رايبون اللذين قاما بسلسلة « أفلام شيرلوك هولمز المعاصرة » ، مثل « شيرلوك هولمز يقابل الموت » (١٩٤٣) و « المخلب القرمزي » (١٩٤٤) ، ومعلمها من إنتاج وإخراج روى ولیم نیل * (أصبحت يونيفرسال اليوم تابعة لاتحاد شركات « ام . سي . ايه » ، الذي يقوم بإنتاج وسائل الترفيه والاتصال الجماهيرية * وقد عادت شركة يونيفرسال لموقع الريادة مع أفلام ناجحة ضخمة مثل « أنياب » (١٩٧٥) وأجزاءه التالية ، و « صائد الفزلان » (١٩٨٧) ، وفيلم « ١٩٤١ » (١٩٧٩) و « إى . تى . مخلوق من خارج الأرض » (١٩٨٢) ، و « كونا المتوحش » (١٩٨٢) ، و « البلورة المظلمة » (١٩٨٢) ، و « الوجه ذو البنية » (١٩٨٣) ، و « العودة للمستقبل » (١٩٨٥) ، و « الخروج من إفريقيا » (١٩٨٥) ، و « التوأم » (١٩٨٨) * بالإضافة إلى مسلسلات تليفزيونية دائمة الانتشار أكثر من أية شركة أخرى في هذا المجال ، وهو ما سنوفه نذكره تفصيلا في فصل لاحق) .

• أما « شركة أفلام كولومبيا » فقد كانت من بنات أفكار رجل واحد هو هارى كون (١٨٩١ - ١٩٥٨) ، الذى أسس الشركة عام ١٩٢٤ وظل يديرها وحده حتى وفاته . لم تكن شركة كولومبيا تملك أى دور للعرض ، لكنها كانت تحتفظ بشركة توزيع عالمية ناجحة تحت إدارة الشقيق الأصغر جاك كون (١٨٨٩ - ١٩٥٦) ، الذى ساعد الشركة على أن تحتفظ بأرباحها الدائمة خلال فترة الكساد ، لتتضاعف أصولها فى فترة إنتعاش ما بعد الحرب . كانت السلسلة الرئيسية لشركة كولومبيا خلال عصر الاستوديو هي الأفلام قليلة التكاليف التى تعرض فى البرامج ذات العلمين . وقد تخصصت على نحو خاص فى إنتاج أفلام الويسترون والمسلسلات الطويلة المقتبسة عن وسائل إعلام أخرى مثل سلسلة أفلام « الشقراء » ، والتى تتكون من ثمانية وعشرين فيلما أنتجت ما بين (١٩٣٨) و (١٩٥١) ، والمقتبسة عن سلسلة القصص المصورة « شيك يونج » . لكن سياسة كون كانت هى استئجار النجوم لأفلام محددة دون أن يؤثر ذلك على عملهم أو تعاقداتهم مع الشركات الأخرى ، وقد نجح فى إنتاج عدد من الأفلام المتأخرة من خلال ميزانية منخفضة يأتباع هذه الطريقة ، ومن بينها فيلم « أجازة » (١٩٣٨) لجوج كيكور ، و « الفتى الذهبى » (١٩٣٩) لروبن ماموليان ، و « القرن العشرون » (١٩٣٤) ، و « الملائكة فقط لهم أجنحة » (١٩٣٩) ، و « فتاة فرايداي » (١٩٤٠) ، وجميعها من إخراج هوارد هوكس . لكن نجم الإخراج لدى الشركة كان فرانك كابترا (ولد ١٨٩٧) والذى تناولت أفلامه فترة ما بعد الكساد ، وكذلك أفلام الحوار اللاذع الكوميدية التى كتبها روبرت رسكين

(١٨٩٧ - ١٩٥٥) وهي الأفلام التي أنقذت الشركة ماليا خلال الثلاثينيات . ويشتمل نموذج هذه الأفلام في الفيلم الذي نال جياهيرية هائلة « حدث ذات ليلة » (١٩٣٤) من تأليف رسكين وبطولة كلارك جيبيل (باستثماره من شركة « م . ج . م ») وكلوديت كولير (باستثمارها من شركة باراماونت) ، قصة الفيلم الكوميدي الرومانسية تتناول مقامرات وريثة ثرية هاربة وصحفي يكشف حقيقتها لينتهي الفيلم بزواجهما ، والفيلم يحتشد بالحوار السريع الذي ، والنمر الكوميدي البوابة ، والانقلابات المفاجئة في الحبكة ، وهي السمات التي ميزت أفلام هوليوود الكوميدي خلال بقية عقد الثلاثينيات . ومن أفلام « كابر - رينكين » الأخرى أفلامه الاجتماعية « مستر ديلز يذهب إلى المدينة » (١٩٣٦) ، و « لا يمكن أن تأخذها منك » (١٩٣٨) ، والفيلم الأكثر جدية « مستر سميث يذهب إلى واشنطن » (١٩٣٩) ، بالإضافة إلى الفيلم الخيالي عن المدينة الفضيلة « الأفق المفقود » (١٩٣٧) ، وهي الأفلام التي تنسجم بنفس السمات التلقائية المزوجة بالتزعة المتفائلة في فترة ما بعد الكساد ، والتي تشكل ما أطلق عليه أحد النقاد « أفلام وأوهام النوايا الطيبة » . كما ضمت شركة كولومبيا أيضا الممثل الكوميدي الموهوب جين آرثر ، ونجمة الأوبرا جريس مور ، اللتين قمتا بسلسلة من الأفلام الموسيقية الناجحة مثل « ليلة حب » ١٩٣٤ و « عاشقني للأبد » (١٩٣٥) من إخراج فيكتور شيرتزنجر ، و « سوف أبدأ قصة حب » (١٩٣٧) من إخراج ادوارد جريفيث ، وهي الأفلام التي أتاحت لشركة كولومبيا أن تصبح شركة كبرى خلال الأربعينيات والخمسينيات ، لتصبح فيما بعد أول شركة من هوليوود تنتج برامج خاصة للتلفزيون . (أصبحت « شركة صناعات أفلام كولومبيا » بين عامي ١٩٨٢ و ١٩٨٩ شركة تابعة لشركة كوكاكولا ، وهو ما أتاح لها إنتاج أفلام باهظة التكاليف مثل « لقاءات قريبة من النوع الثالث » (١٩٧٧) ، و « كريم ضد كريم » (١٩٧٩) ، و « توتسي » (١٩٨٢) ، و « الرعشة الكبرى » (١٩٨٣) ، و « طاردو الأشباح » (١٩٨٤) وجزئه التسالي و « الحافة المشرشرة » (١٩٨٥) ، و « قف إلى جانبي » (١٩٨٦) ، بالإضافة لأفلام ومسلسلات تلفزيونية ، حتى انتهت أخيرا إلى أن تصبح من ممتلكات شركة سوني كيا صوف نرى في الفصل الثامن عشر) .

أما شركة يونايته آوتستس (الفنانون المتحدون) فلم تكن شركة بالمعنى الدقيق للكلمة ، لأنها لم تكن تقوم بالانتاج وإنما بتوزيع ما يقوم بانتاجه المنتجون المستقلون . وقد قام بتأسيسها شارلي شابلن ، ماري بيكفورد ، دوجلاس فيربانكس ، و د . و . جريفيث في عام ١٩١٩ ، لكي

تقوم الشركة بتوزيع أفلامهم ، وقد تعاملت أيضا خلال الثلاثينيات مع أفلام منتجين مستقلين مثل سامويل جولدين ، ديفيد و . سلزنيك ، ولتر واجنر ، هال روش ، والمنتج المخرج مجرى المولد بريطاني الجنسية الكسندر كوردا ، وآخرين . وقد تفردت شركة « الفنانون المتحدون » بأنها لم تكن تملك وسائل أو تسهيلات إنتاجية أو دور عرض ، لذلك فإن إنتاج وتوزيع أفلامها كان يتم التفاوض بشأنها على أساس فردى ، ولأن الشركة لم يكن لديها ستوديوها الخاصة أو نجومها المتعاقدون معها ، فإنها لم تستطع أن تحقق نجاحا يذكر خلال الفترة التي شهدت النمو الهائل لهوليوود ، ولكن هذا السبب نفسه الذي ضمن عدم وجود استثمارات هائلة قد ساعدها على الاستمرار - وإن لم يكن الازدهار - خلال السنوات المصيبة . ومن أهم أفلامها خلال الثلاثينيات أفلام شابلق « أضواء المدينة » (١٩٣٦) ، « العصر الحديث » (١٩٣٦) ، وأفلام المخرج كينج فيلود مثل « مشهد من الشارع » (١٩٣٦) ، و « خبزنا كفافنا » (١٩٣٤) ، والمخرج لويس مايلستون : « صفة الغلاف » (١٩٣٦) ، والمخرج هوارد هوكس : « الوجه ذو الندبة » (١٩٣٢) ، والمخرج وينيه كلب « الشبح يتجه غربا » (١٩٣٦) ، والمخرج وليم كامرون مئزيس : « الأشياء القادمة » (١٩٣٦) ، والمخرج الكسندر كوردا : « الحياة الخاصة لهنرى الثامن » (١٩٣٣) ، و « رامبرانت » (١٩٣٦) ، و « الطفل الليل » (١٩٣٦) ، وتلك الأفلام الخمسة الأخيرة تم توزيعها بناء على عقد طويل الأجل مع شركة أفلام لسنن التي يملكها كوردا . كما كان لدى شركة « الفنانون المتحدون » عقود توزيع مع صام جولدين ، الذي وُضعت الشركة له كمنتج مستقل أفلام مثل « ستيلادالاس » (١٩٣٧) ، كينج فيلود ، و « الطريق المسدود » (١٩٣٧) ، ومرتفعات ويندينج « (١٩٣٩) لوليم وايلر ، وأفلام أخرى .

وخلال سيادة عصر الاستوديو كانت شركة « الفنانون المتحدون » تعتمد على الشركات الخمس الكبرى لضمان عرض أفلامها في دور عرض الدرجة الأولى ، ولم يكن ذلك يسبب أية مشكلة خلال تولى جوزيف شينك رئاسة مجلس إدارة شركة « الفنانون المتحدون » ما بين عامي ١٩٢٤ و ١٩٣٥ ، حيث أن شقيقه نيكولاس كان رئيس « شركة ليو الكبرى » مما ساعده على التفاوض على حجز دور العرض مع الشركات الأخرى ، بما فيها بالطبع شركة « م . ج . م » ولكن عندما ترك جوزيف الشركة ليرأس شركة « القرن العشرون - فوكس » المؤسسة حديثا في عام ١٩٣٥ ، وجدت شركة « الفنانون المتحدون » نفسها دون نصير يساعدها لدى الشركات الخمس الكبرى ، ليتضائل حجم أرباحها بشكل متسارع عندما

انفض المنتجون المستقلون من حولها واحدا بعد الآخر . ولهذه الأسباب كانت شركة « الفنانون المتحدون » هي الشركة الوحيدة في هوليوود التي لم تستطع الاستفادة من فترة الازدهار فيما بعد الحرب . (بعد معاناتها من صعوبات متتالية استطاعت أن تعاود الانتاج المتميز بالأفلام مثل « الملكة الأفريقية » (١٩٥١) ، و « منتصف الظهيرة » (١٩٥٢) ، كما قامت خلال الخمسينيات بدعم العديد من المنتجين المستقلين ، وبدأت في التوزيع للتلفزيون منذ عام ١٩٥٧ ، ونجحت في توقيع اتفاقيات طويلة الأجل في التوزيع مع شركات أخرى مثل شركة « بروكولي - سالتزمان » ، التي أنتجت سلسلة جيمس بوند ، لتصبح شركة « الفنانون المتحدون » فرعاً من مؤسسة « ترانس أمريكا » بين عامي ١٩٦٧ و ١٩٨١ ، وتقوم بإنتاج أفلام تجارية ناجحة مثل « روكي » (١٩٧٦) و « روكي ٢ » (١٩٧٩) ، وأفلام نالت نجاحاً نقدياً مثل « أحدهم طار فوق عش المجانين » (١٩٧٥) ، و « آني هول » (١٩٧٧) ، و « زوجة الملازم الفرنسي » (١٩٨١) ، ولكنها ركعت على ركبتيها خلال كارثة فيلم « بوابة السماء » (١٩٨٠) ، لتتحد الشركة منذ عام ١٩٨١ مع شركة « م . ج . م » ، وتنتج أفلاماً جماهيرية مثل « روكي ٣ » (١٩٨٢) ، و « روكي ٤ » (١٩٨٥) ، و « الروح الشريرة » (١٩٨٢) ، و « الروح الشريرة ٢ » (١٩٨٥) ، بالإضافة إلى أفلام شهيرة مثل « رجل المطر » (١٩٨٨) . وقد خضعت شركة « م . ج . م / يو . آي » منذ عام ١٩٨٥ لامتلاك شركة « تيرنر » لها ، والتي باعتها في عام ١٩٨٦ إلى كيرك كيركوريان الذي باع قسم « يو . آي » أو « الفنانون المتحدون » إلى شركة كينتكس الاسترالية في عام ١٩٩٠) .

كما شهد عصر ازدهار نظام الاستوديو ظهور بعض المنتجين المستقلين في هوليوود ، كان أغلبهم يقوم بتوزيع أفلامه وعرضها من خلال « الفنانون المتحدون » أو « آر . كيه . أو » ، وكان من أهم هؤلاء « سام جولدوين » و « ريفيد سلاتريك » . فقد قام صامويل جولدفيش بالاشتراك مع الأخوين ادجار وأرشيبالد سيلوين بتأسيس « شركة أفلام جولدوين » في ديسمبر ١٩١٦ ، بالجمع بين المقتنين الأول والأخير من أسمائهم . حتى أن جولد فيش اتخذ لنفسه اسم شهرة جولدوين منذ عام ١٩١٨ . ولقد قام صامويل جولدوين بتأسيس شركته المستقلة في عام ١٩٢٣ ، قبل وقت قصير من الاندماج الذي أدى إلى تأسيس شركة « مترو - جولدوين - ماير » (وهو الاندماج الذي أدى إلى اقصاله عن الشركة) ليستثمر صامويل جولدوين في انتاج أفلام مهمة خلال الثلاثينيات والاربعينيات ، حتى أن شعار « صامويل جولدوين يقدم » أصبح مرادفاً

لأفلام التسلية ذات الجودة العالية ، والتي يمكن للعائلات رؤيتها دون تحفظ ، وهي الأفلام التي ساهمت في تقديم العديد من المواهب لصناعة السينما . وعلى الرغم من أنه أنتج أفلاما لمخرجين مهمين مثل كينج فيدور وجون فورد ، فإن تصاون جولدين المثير كان مع المخرج وليم وايلر ، الذي قدم لديه أهم أفلامه مثل « دودز وورث » (١٩٣٦) ، « الطريق المسدود » (١٩٣٧) ، « مرتفعات ويندينج » (١٩٣٩) ، و « الثعالب الصغيرة » (١٩٤١) . و « أفضل سنوات حياتنا » (١٩٤٦) .

أما ديفيد و. سلزنيك فقد ترك « م . ج . م » لكي يؤسس « الأفلام سلزنيك العالية » في عام ١٩٣٦ ، ويصبح النموذج الذي يهبطه المنتج المستقل المبدع الذي كان يمتنى تحقيقه العديد من صناعات الأفلام الواقعيين بين المطرقة والسندان داخل نظام الاستوديو الصارم في الشركات الأخرى . وتحت شعار « إن تقاليدنا هي الجودة » أنتج سلزنيك سلسلة من الأفلام المبهرة لكنها تتمتع أيضا بمذاق خاص لاهتمامها شديد التتبع بالتحصيل ، والذي يصل إلى حد الوسوسة مثل أفلام المخرج وليم ويلمان « مولد نجمة » (١٩٣٧) ، « لا شيء مقدس » (١٩٣٧) ، والمخرج ألفريد هيشكوك « ريبكا » (١٩٤٠) و « المسحور » (١٩٤٥) و « قضية باراديس » (١٩٤٨) . والمخرج جون كرومويل : « منذ أن رحلت » (١٩٤٤) ، والمخرج كينج فيدور : « مبارزة تحت الشمس » (١٩٤٦) ، والمخرج وليم ديتزل : « صورة جيني » (١٩٤٨) ، كما اشترك سلزنيك مع ألكسندر كوردا في إنتاج فيلم « الرجل الثالث » (١٩٤٩) لكارول ريد . وعلى الرغم من أنه كان مثل جولدين يوزع أفلامه ويمرّضها من خلال شركتي الفنانين المتحدون و « آر . كيه . أو » ، فإن أكثر أفلامه شهرة « ذهب مع الريح » (١٩٣٩) ، قد أنتج من أجل شركة « م . ج . م » ، وذلك هو السبب في أنه استطاع أن يقوم بالتعاقد مع نجم شركة « م . ج . م » ، كلارك جيبيل ليقيم بدور البطل ريت بتلر .

(خط الفقر)

تحت مستوى هذه الشركات الصغيرة تأتي « شركات حوف ب » التي ظهرت إلى الوجود خلال الثلاثينيات ، كنتيجة للظاهرة الأمريكية السينمائية الخاصة ، وهي عرض فيلمين في برنامج واحد . فعندما بدأ سحر بدعة الصوت في الزوال ، وهبت ريح الكساد على صناعة السينما ، بدأ الجمهور في الانصراف عن دور العرض ، لينخفض عدد المشاهدين من تسعين مايونا كل أسبوع إلى ستين مليوناً بحلول عام ١٩٣٢ . وعندما

حل صيف عام ١٩٣٥ كانت خمسة آلاف دار عرض من الستة عشر ألفا من دور العرض في الولايات المتحدة قد أغلقت أبوابها ، لهذا السبب اخترعت هوليوود فكرة عرض فيلمين في برنامج واحد ، بالإضافة الى فيلم رسوم متحركة وجريدة سينمائية مقابل قيمة تذكرة واحدة . وقد تحول ٨٥٪ من دور العرض الأمريكية الى هذا النظام منذ عام ١٩٣٥ ، ليستمر حتى ١٩٥٠ ، ويظل الجمهور الأمريكي في تلك الفترة ينتظر أن يستمتع بما يزيد على ثلاث ساعات من التسلية في كل مرة يذهب فيها لمشاهدة الأفلام . لهذا نشأت شركات « أفلام حرف ب » ، بنصنعة من الشركات الكبرى لاتاحة مثل هذه العروض . ولأن المنتج والموزع وصاحب دار العرض سوف يتقاسمون عائد شبك التذاكر عن كل فيلم ، مقابل نسبة تتراوح ما بين ٤٠٪ و عشرين في المائة لصاحب دار العرض ، فإن المقصود « بأفلام حرف ب » هو أن يتم تأجيرها لصاحب دار العرض مقابل أجر ثابت محدود ، وهذا ما كان يعني أن هناك الحد الأدنى من المخاطرة المالية في إنتاج « أفلام حرف ب » ، حيث أن توزيعها مضمون ، ولكن من ناحية أخرى ، كان الربح شديد الضالة لأن الفيلم لن يعود بأرباح تتجاوز الأجر الثابت المحدد ، لهذا السبب كانت الشركات الكبرى في البداية لا تهتم بإنتاج « أفلام حرف ب » ، وهو ما جعل العديد من الشركات الصغيرة جدا تبدأ نشاطها في هذا المجال حوالي عام ١٩٣٥ ، من أجل إنتاج أفلام نمطية قصيرة يماغ طولها ساعة واحدة ، ليتم عرضها مع الفيلم الرئيسي .

كانت هذه الشركات الضئيلة تعرف باسم « خط الفقر » أو « خلية النحل » (في تلاعب لفظي على نطق حرف ب بالانجليزية) ، وهي الشركات التي كانت تعمل بأسلوب واس المال الضئيل وهامش الربح الضيق . وقد كان « فيلم حرف ب » يتكلف أحيانا ما بين ٥٧ ألف الى ٨٠ ألف دولار في الإنتاج ، ليحصل من توزيعه في أنحاء أمريكا عشرة آلاف الى ١٥ ألف دولار من الأرباح ، ولكن المعدل العادي كان أقل من ذلك بكثير ، فكان الفيلم الواحد يتكلف عادة ٢٠ ألف دولار ، ليربح ما بين ٣ آلاف الى ٤ آلاف دولار . وكانت جداول التصوير تتراوح بين سبعة الى أربعة عشر يوما طبقا لنوعية الفيلم، لكن طاقم الإنتاج كان عليه أن يلتزم بهذه الجداول بصرامة ، فان زيادة عدد أيام التصوير عن الجدول المقرر يوما واحدا يمكن أن تضر كل هامش الربح الضئيل ، ومن أهم الشركات التي عملت في هذا المجال وبيابلك (الجمهورية) ، مونو جرام ، جراند ناشيونال ، لتتضم اليها في الأربعينيات شركة « بي . أو . سي » (شركة المنتجين للتوزيع) ، وأفلام « ايجل - ليون » (النسر - الأسد) . وفي ذروة هذا النوع من الانتاج كانت كل شركة تنتج ما بين أربعين الى خمسين فيلما كل عام ،

مسير معظمها في النهاية كان سلة المهملات بعد عرضها . ولكن استوديوهات حرف ب اتاحت من ناحية أخرى المجال أمام مغربين عديدين الذين وصلوا طريقهم فيما بعد بعمل الأفلام أفضل جودة ، مثل كريستى كايان ، ريتشارد تورب ، وتشارلز فيدور في الثلاثينيات ، أما في الأربعينيات فقد ظهر المخرجون : ادوارد ديمترك ، لازلو بنديك ، أنطوني مان ، باد بوتشر ، ايدا لوبينو ، جاك تورنييه ، وفيل كارلسون . وقد أنتج هؤلاء المنتجون الصغار لحسابهم الخاص بعضا من الأفلام المهمة مثل « التحويلة » (١٩٤٦) من إخراج إدجار أومار ، « شيخ الورد » (١٩٤٦) من إخراج هشت ، « ماكيت » (١٩٤٨) ، « لاورسون ويلز » ، « مال ايوجيما » (١٩٤٩) من إخراج آلان دوان ، « جنون السلاح » (١٩٤٩) لجوزيف لويس ، كما أن شركة ريبابلك قد أصابت بعض النجاح في فترة ازدهار ما بعد الحرب ، حتى انها أنتجت أفلاما من نوعية « حرف أ » ، مثل « شروق القمر » (١٩٤٨) لفرانك بورزاج ، « الحصان الأحمر » (١٩٤٩) من إخراج لويس مايلستون ، « منزل على ضفة النهر » (١٩٥٠) لفريز لانج ، و « جوني جيتار » ١٩٥٤ لنيكولاس راى ، بالإضافة الى قيام الشركة بتوزيع افلام « شركة أرجوزي » التي أخرجه جون فورد مثل « ريوجراند » (١٩٥٠) ، « الرجل الهادي » (١٩٥٢) ، و « الشمس تشرق في بهاء » (١٩٥٣) ، على الرغم من أن هذا الانسحاب الكبير انتهى بالافلاس في عام ١٩٥٨ .

وعندما أصبحت الشركات الكبرى لا تملك سلسلة كبيرة من دور العرض بين عامي ١٩٤٨ و ١٩٥٣ ، لم يعد نظام عرض فيلمين في برنامج واحد مربحا ، وهكذا أغلقت استوديوهات حرف ب أبوابها ، ووجد فيلم حرف ب ملجأ جديدا في شكل مسلسلات التلفزيون ، ولم يبق في الساحة الا شركة مونوجرام ، التي تحول اسمها الى « اللاند آرتستس » (الفنانون المتحالفون) التي استمرت في عمل أفلام ناجحة مثل « اغراء دافى » (١٩٥٦) لوليم وايلر ، و « الحب بعد الظهيرة » (١٩٥٧) لبيل وايلدر ، كما استمرت خلال الستينات والسبعينات في عمل القليل من الأفلام مثل « كاباريه » (١٩٢٧) ، « بابيون » (١٩٧٣) ، و « الرنيل الذى سوف يصبح ملكا » (١٩٧٥) ، حتى تم بيعها عام ١٩٨٠ الى شركة « لوريمار » للانتاج التلفزيوني .

لقد ظل نظام الاستوديو في الانتاج سائدا فقط عندما كانت الشركات الكبرى تحتكر وسائل ودور العرض . كما سبق سبق القول ، فان الشركات الخمس الكبرى كانت تمتلك ١٦٪ فقط من دور

العرض الأمريكية ، لكن هذه النسبة كانت تمثل ما يزيد على ٧٠٪ من دور عرض الدرجة الأولى في اثنتين وتسمين مدينة أمريكية كبرى . لذلك كان هناك لدى هذه الشركات احتكار قائم بالفعل لدور العرض الفاعلة ، ضمن لها أن تحجز مكانا ملائما لانتاجها الجديد ، لتحصد حوالى ٧٥٪ من عائدات شبك التذاكر فى كل أنحاء أمريكا خلال فترة ازدهار عصر الاستوديو ، بينما كان يبقى للشركات الصغرى حوالى ٢٠٪ من هذه العائدات . ومع اختلاف هذا الوضع اليوم ، فإن صناعة الأفلام فى أمريكا أصبحت تمثل مخاطرة حقيقية أكثر مما كانت فى الماضى) . فبدون ضمان عدد هائل من الجماهير يقبل على دور العرض كل أسبوع ، فإن نظام الاستوديو كله سوف يصبح بلا قيمة . وفى يوليو ١٩٣٨ ، أقامت الحكومة الفيدرالية الدعوى القضائية المعروفة باسم « الولايات المتحدة ضد أفلام باراماونت » ، وذلك لمنع الشركات الخمس الكبرى من احتكار مراحل الانتاج والتوزيع والعرض السينمائي ، والقبض بحزم على أنشطة عديدة فى هذا المجال . كما تم اتهام الشركات الثلاث الصغرى أيضا بالتآمر مع الشركات الكبرى لتثبيت دعائم هذا الاحتكار ، وعندما كانت الحرب على وشك الاندلاع فى عام ١٩٤٠ ، صدر مرسوم فيه نوع من الأذعان لهذا الاحتكار ، يسمح للشركات الكبرى بالاحتفاظ بدور العرض الخاصة بها ، مع فرض بعض من القيود الضئيلة ، لكن القضية تم احيائها مرة أخرى عام ١٩٤٥ وانتهت فى مايو ١٩٤٨ بحكم من المحكمة العليا ، يقضى بأن التكاثر الرأسي للشركات الكبرى (أى امتلاكها لعناصر الانتاج والتوزيع والعرض فى آن واحد) ينتهك القوانين الفيدرالية التى تمنع الاحتكار والتكتلات الاقتصادية ، كما قضى هذا الحكم أيضا بأن تقوم الشركات الخمس ببيع دور عرضها الخاصة خلال خمس سنوات ، وهو ما عرف آنذاك باسم « مرسوم باراماونت » ، الذى أدى الى تعمير نظام الاستوديو بفقد التوزيع المضمون ، بالإضافة الى عدد هائل من الجماهير وهما العاملتان الأساسيتان اللتان اعتمد عليهما نظام الاستوديو .

شخصيات بارزة فى عصر الاستوديو

شهدت الفترة ما بين ١٩٣٠ و ١٩٣٩ انتاج حوالى خمسة آلاف فيلم روائى طويل فى الولايات المتحدة ، وبذلك كانت تلك الفترة على أكثر من مستوى هى العصر الذهبى للسينما الأمريكية ، فعل الرغم من القيود الصارمة لنظام الاستوديو فى هوليوود ، والذى كان يؤدى الى طابع غير شخصى للأفلام ، فإن هناك على الأقل أربعة من المخرجين الذين عملوا فى أمريكا خلال الثلاثينيات ، يعتبرون من أهم السينمائيين فى فترة السينما

الناطقة ، وهم جوزيف فون ستيرنبرج ، جون فورد ، هوارد هوكس ،
والفريد هيتشكوك .

جوزيف فون ستيرنبرج

ولد جوزيف فون ستيرنبرج (١٨٩٤ - ١٩٦٩) في فيينا باسم
يونا س شتين ، وبدأ حياته الفنية في الولايات المتحدة خلال الحرب
العالمية الأولى كمخرج لأفلام التدريب والتعليم لسلح الإشارة ، كما عمل
مساعدًا تقنيًا ، واشترك في كتابة السيناريوهات والتصوير في العديد
من الأفلام الأمريكية والانجليزية ، قبل أن يخرج أول أفلامه « الباحثون
عن الخلاص » (١٩٢٥) ، الذي أنتجه أيضًا بشكل مستقل ، وهو الفيلم
الذي يعتمد على مبادئ الفلام « مسرح الغرفة » الألمانية ، بالإضافة إلى تأثره
الواضح بالنزعة الطبيعية النفسية عند فون ستروهايم ، الذي تم تسليم
فيلمه « مارش الزفاف » (١٩٢٨) إلى فون ستيرنبرج في فترة لاحقة لإعادة
توليئه لشركة باراماونت . يدور فيلم « الباحثون عن الخلاص » حول
حكاية رمزية عن الحياة الدنيا في بيوت الطين في مدينة سان بדר ،
والتي تم تصويره في مواقع حقيقية خلال ثلاثة أسابيع ، وبميزانية
شديدة الضالة لا تتجاوز أربعة آلاف وخمسمائة دولار ، وبعد توزيع الفيلم
بواسطة « الفنانين المتحدون » ، بزغ فون ستيرنبرج كنجم مخرج جديد
في هوليوود .

وبعد عدة محاولات غير ناجحة في أفلام مع شارلي شابلن مثل
« النورس » (١٩٢٧) ، وأفلام لشركة « م . ج . م » مثل « مرتكب
الخطيئة الأنيق » (١٩٢٦) ، ذهب فون ستيرنبرج في عام ١٩٢٧ ليعمل
لدى شركة باراماونت ، ليقيم في نفس العام فيلم « العالم السفلي » ، الذي
يعتبر أول فيلم عصائيات معاصر ، على الرغم من أن النزعة الواقعية كانت
تغتفي وراء شاعرية الأسلوب البصري المبهج ، الذي سوف يصبح العلامة
المميزة لأسلوب فون ستيرنبرج . ويدور الفيلم حول فكرة قصصية معاصرة
كتبها بن هيشمت (١٨٩٤ - ١٩٦٤) ، ليتم تصويره على نحو شديد
الإنجاز ، مما جعل الفيلم ينال نجاحا عالميا سريعا ، كما ترك تأثيرا كبيرا
على مخرجين أوروبيين مثل جاك بريفيير ، مارسيل كارنيه ، جوليان دوفيفيه .
(والذين سوف نتناول أعمالهم في الفصل التاسع) ، وذلك لأن الفيلم
كان يقدم رجل العصائيات كنموذج للبطل المضاد في الحياة المعاصرة .
(ومن الجدير بالذكر أن بن هيشمت كان صحفيا وكاتبا مسرحيا ، اشترك
خلال الثلاثينيات مع تشارلز ماك آرثر في كتابة بعض من أفلام هوليوود)

آنذاك ، والتي تتضمن اقتباس مسرحيتهما الناجحة « صفحة الغلاف » (١٩٣١) ، ثم « الوجه ذو الندبة » (١٩٣٢) - سيناريو هيشت وعده - ثم « القرن العشرون » (١٩٦٤) ، « سكير وغنى » (١٩٣٦) ، « لا شيء مقدس » (١٩٣٧) ، « مرتفعات ويندنج » (١٩٣٧) ، لينتقل بعدها هيشت خلال الأربعينيات للصل مع هيتشكوك فى أفلام مثل « المسحور » (١٩٤٥) ، « سبى السمعة » (١٩٤٦) ، بالإضافة الى العمل مع المديد من المخرجين خلال الخمسينيات والستينيات . وفى الحقيقة أن المخرج هوارد هوكس قام بالاشتراك مع هيشت فى كتابة سيناريو « العالم السفلى » دون أن يتم ذكر اسمه فى عناوين الفيلم) .

وكان نجاح « العالم السفلى » كبيرا ، مما جعل فون ستيرنبرج وكل من اشترك فى الفيلم من النجوم المشهورين . وبعد أن قام فون ستيرنبرج بإخراج فيلم « الأمر الأخير » (١٩٢٨) من بطولة اميل جانجس فى فيلم ميلودرامى جماهيرى عن الثورة الروسية ، عاد المخرج مرة أخرى الى عالم « مسرح الغرفة » مع فيلم « أوصلة الميناء فى نيويورك » ، الذى تدور حكايته الكثيبة المتاملة حول لقاء بين عامل الوقود فى سفينه وعاهرة على أوصلة الميناء فى نيويورك ، وهو الفيلم الذى أظهر براعة فون ستيرنبرج الكبيرة فى تكوين الصورة والكادرات ، خاصة وأن الفيلم تم انتساجه وتصويره داخل الاستوديو ، لكن المخرج استطاع من خلال « الميزانسين » ذى الأبعاد البصرية المعلقة أن يخلق جوا يشبه الحلم يستبطن الى الدهن فيلم جريث « براعم متكسرة » (١٩١٩) ، وهو نفس الجو الذى تجسد على الشاشة مرة أخرى بعد عقد كامل فى فيلم كارنيه وبريفير « ميناء الظلال » (١٩٣٨) .

عاش فون ستيرنبرج فترة التحول للصوت بفيلمه الدرامى الواقعى عن عالم العصافيات والسجن « الصاعقة » (١٩٢٩) ، وفى نفس العام استندعاه اريك بومر الى ألمانيا ، ليقوم لدى شركة أوبا بإخراج أول أفلام اميل جانجس الناطقة ، والمقتبس عن رواية هاينريش مان ، « البرفسور أونرات » (وهذا الاسم يعنى قاذورات أو زباله بالألمانية) ، ليصبح هذا الفيلم أول الأفلام الكلاسيكية فى عصر السينما الناطقة فى ألمانيا ، وهو فيلم « الملك الأزرق » الذى قام فون ستيرنبرج بنفسه بأعداد السيناريو له ، ويدور بشكل عميق حول موضوع السيطرة الجنسية التى يقع فيها معلم من الطبقة الوسطى فى منتصف عمره - وقد لعب الدور جانجس - ليصبح مستعبدا لغنية كباره شهوانية تغنى لولا - لولا ، والتي لعبت دورها مارلين ديتريش ، التى كانت آنذاك ممثلة مسرحية

وسينمائية تعمل لدى شركة أوبا ، ليتم اختيار فون ستيرنبرج عليها لهذا الدور الذى حملها الى عالم النجومية فى أمريكا . ويتميز فيلم « الملاك الأزرق » باستخدامه المبدع للصوت ، وقدرته الفائقة فى الإيحاء بالجو المبتدل لحياة الكباريه ، وهو ما يظهر تأثره الكبير بتقاليد « مسرح الغرفة » . لكنه أيضا الفيلم الذى بدأ فيه فون ستيرنبرج لأول مرة اهتمامه الذى استمر طوال حياته بالصراع مع مشكلة « المكان الميت » ، وهى المساحة أو الفراغ الذى يفصل بين الكاميرا والموضوع الذى تصوره ، أو بين موضوع التصوير وخلفية الكادر . (فى البداية ، حاول المخرج فى هذا الفيلم أن يشغل هذه المساحة أو الفراغ بالعديد من الستائر والشباك والملصقات والأقنعة ، بل أيضا بقطع الكرتون الصغيرة المدلاة من السقف ، ولكنه فى أفلامه التالية اكتشف أنه تمكن أن يحقق ذلك فقط من خلال زيادة كثافة المساحة الفارغة باستخدام مرشحات الكاميرا ، وأدوات توزيع الضوء ، وذلك من أجل تحقيق تدرج ضوئى يتلاءم مع إحساسه بضرورة ملء الشاشة كما يريد . وفى الحقيقة ان مشكلة « المكان الميت » تعبر عن اهتمام فون ستيرنبرج بضرورة احتشاد الكادر بعناصر بصرية ، وهو بذلك لا يضع فى حسابه أن الفراغ نفسه يمكن أن يعتبر أحد هذه العناصر ، لذلك كان يريد أن يملأ كل المساحات الغالية فى الكادر أو أن يقوم باستخدام الضوء ودرجاته المتعددة لكي تشغل هذه المساحة) . ويجب ألا ننسى فضل المصور السينمائى جونتر ريتاو (١٨٩٣ - ١٩٧١) فى تحقيق صورة ينتشر فيها الضوء على نحو ناعم ، دون أن يضحي بمعى المجال من خلال استخدام ما يسمى ب« عينة تور روشر » وهى عدسة معدلة ذات بؤرة ناعمة أعطاهها له المصور الأمريكى تشارلز روشر (١٨٨٥ - ١٩٧٤) خلال عمله مستشارا لتصوير فيلم « فاوست » (١٩٢٦) من اخراج مورناو ولحساب شركة أوبا .

وعلى الرغم من أن الدكتور ألفريد هوجنبرج ، رئيس شركة أوبا ، ذا النزعة اليمينية ، أدان الفيلم على أنه هجوم ضد البوجوازوية الإنمائية - وقد كان كذلك بالفعل - فإن « الملاك الأزرق » حقق نجاحا عالميا سريعا وهائلا . وقد عاد فون ستيرنبرج مع ديتريتش الى الولايات المتحدة فى عام ١٩٣٠ ، لكي يبدأ سلسلة من ستة أفلام لشركة باراماونت ، وهى الأفلام التى حملتها الى مصاف أكثر نجومات هوليوود سحرا وبهاء ، فى نفس الوقت الذى كانت سببا فى تدمير حياة فون ستيرنبرج الفنية . كان أول هذه الأفلام هو الفيلم الناجح « هواكش » (١٩٣٠) ، الذى يدور حول قصة عاطفية بين مغنية كباريه أوروبية ، وضابط أجنبى فى شمال أفريقيا والذى كتبه جول فورتمان (١٨٨٠ - ١٩٦٠) ، وقام

يتصويره لي جارميز ، وصمم ديكورات هانز ديريه . وقد قسم فيلم « مراکش » شخصية ديتريتش بكل سحرها وإغرائها الذي يجمع بين الأنوثة والقوة ، كما كان واحدا من أهم الأفلام في بدايات السينما الأمريكية الناطقة . وعند عرض الفيلم كان سيرجي ايزنشتين يزور هوليوود ، ليبيع برقية الى فون ستيرنبرج يقول فيها : « من بين كل أفلامك العظيمة ، فان « مراکش » أكثرها جمالا » . كان الفيلم التالي هو فيلم « ملوث السمعة » (١٩٣١) الذي يدور حول عالم الجاسوسية بشكل تهكمي ، ويدور في فيينا ما قبل الحرب ، لكنه كان فيلما يفقد للروح والاحساس ، ليقدم بعده فون ستيرنبرج اقتباسا لفيلم قليل التكاليف عن رواية « مأساة أمريكية » (١٩٣١) من تأليف تيودور ديريزيه ، وهو المشروع الذي كان من المفترض أن يقوم به ايزنشتين ، والذي تم اقصاؤه بعد أن تبين للمستولين التنفيذيين في الاستوديو أنه سوف يكون فيلما « سياسيا » أكثر من اللازم . وبالفعل قام فون ستيرنبرج بتحويل الرواية العظيمة ذات النزعة النقدية الاجتماعية الى حادثة حول الهوس العصبي ، وهو ما أثار استياء واستنكار المؤلف الى درجة كبيرة . (قامت شركة باراماونت بإعادة اخراج الفيلم عام ١٩٥١ باسم « مكان تحت الشمس » للمخرج جورج ستيفنس . وعلى الرغم من أن هذا الفيلم كان أكثر اقترابا من مأساة الاحساس بالحصار الذي توحى به الرواية ، فان الفيلم اتسم بالنزعة الرومانتيكية الشهوانية - التي جعلته يكسب ست جوائز أوسكار - وربما كان سوف يثير حق المؤلف أكثر مما أثاره فيلم فون ستيرنبرج ، لكن المؤلف ديريزيه كان قد توفي عام ١٩٤٥) . ولقد بلغت شهرة فون ستيرنبرج آنذاك درجة كبيرة جعلت اسمه يوضع جنبا الى جنب مع عناوين أفلامه - وهو ما كان يحدث نادرا في أمريكا في تلك الفترة - كما أن الكثيرين كانوا يعتبرونه في مصاف ايزنشتين كواحد من أبرز مخرجي العصر .

ولقد دخل فون ستيرنبرج أكثر فتراته الإبداعية خصبا واثرا مع فيلم « قطار شنغهاي السريع » (١٩٣٢) والذي كتبه فورتان ، حتى أن بعض النقاد أطلق عليه « سينما الباروك الراقية » . وبالفعل كان واحدا من أكثر أفلامه غنى في جوانبه البصرية ، أكثر من أي فيلم آخر لهذا المخرج . ويتناول الفيلم العلاقات المتداخلة بين مجموعة من المسافرين في القطار السريع الذي يصل بين بكين وشنجهاي ، لكن القطار يتم اختطافه عن طريق قائد عسكري متمرد ، وتتركز الأحداث حول الماهرة الجميلة « ليلى فتاة شنجهاي » (ديتريتش) وعشيقها السابق ، وضابط بريطاني يتسم بقدر كبير من الهدوء ، لعب دوره كليف بروك . ولأن الفيلم في

جوهرة ليس الا ميلودراما عن الغداع والرغبة ، فان من الممكن للديكور ان يصبح موضوعا أساسيا في حد ذاته ، وقد اشترك في الفيلم المصور لى جارمين بتصويره المتسم بالظلال ذات الطابع السحري الغامض ، ومصصور الديكور هانز درييه بثرائه وإبهار ديكوراته ، ومصمم الأزياء ترافيس دانتون بأزيائه شديدة الغرابة ، ليصنع فون ستيرنبرج من ذلك كله نوعا من « الصين الأسطورية التي لا وجود لها في الواقع » ، حيث تستحوذ عليه فكرة « المساحة الميتة » ، فلا يترك أية مساحة في الكادر تغلو من الحركة أو الاثارة . ومنذ المشهد الافتتاحي تظهر براعته ، وفيه يترك القطار محطة بكين التي يسودها الاضطراب والفوضى وتغطيها الأعلام من كل جانب ، وكذلك أيضا في مشهد المقابلة الشعرية بين ديتريتش وبروك في مطعم القطار ، وأيضا في اللقطات المتحركة فوق قضبان والتي تستمر لفترات زمنية طويلة تتحرك فيها الكاميرا عبر ممرات القطار - وقد تم بناء ذلك كله في الاستوديو - وهو ما يعطى جرعة كبيرة من الاحساس البصري قد لا نجدلها الا في أفلام التعبيرية الألمانية أو في أفلام إيزنشتين الأخيرة .

كان فيلم فون ستيرنبرج الثاني لديتريتش هو « فينوس الشقراء » (١٩٣٢) الذي يتميز بنوع من الغرابة ، فهو مرة أخرى يؤكد براعة المخرج الأسلوبية في الجوانب البصرية ، وإن ظلت حبكة الفيلم تتسم بالضعف ، والتي تدور حول الحياة البائسة - مرة أخرى - لمغنية كباريه جميلة (تقوم ديتريتش بأداء نبرة « هوت سودو » - أو التمثيلية الحارة - وهي التي تحتوي على أكثر تنويعات رمز « الجميلة والوحش » ، إثارة في تاريخ الثقافة المعاصرة ، فهي تظهر في البداية على المسرح في اهاب الفوريللا المزمجرة ، لتتخلع ملابسها ببطء قطعة وراء قطعة ، لكي تظهر جمالها الأشقر الفاتن وهي تلبس ثوبا من الريش الموشى بالترتر) . يأتي بعد ذلك فيلم « الامبراطورة القرمزية » (١٩٣٤) ، وهو الفيلم الخيالي الجميل الذي يعتمد على « فقرات من اليوميات الخاصة لكاترين العظمى » . ولقد استطاع هذا الفيلم أن يعيد خلق روسيا القرن الثامن عشر بقدر زائد عن الحد من الشعرية ، كتلك التي نراها في « قطار شنجهاي السريع » الذي يحاول تصوير الصين المعاصرة ، لكن « الامبراطورة القرمزية » كان يتسم بقدر أكبر من الاسراف البصري المبالغ فيه ، فهو يستخدم التماثيل الضخمة بشعة الوجه للتمثال السويسري بيتر بالبوش ، بالإضافة الى الأيقونات واللوحات البيزنطية للمصور الألماني ريتشارد كولروز ، والأزياء شديدة العظمة والفخامة لترافيس دانتون ، وأكثر ديكورات هانز درييه اسرافا وإبهارا ، لينتهي الفيلم الى نوع من

تمجيد النجمة ديتريتش كرمز طاع للسيطرة الجنسية والانحلال الأخلاقي . ومن المعتقد أن العظمة الأوبرالية وضخامة الديكور لهذا الفيلم قد تركا تأثيرا على الديكور المشابه في فيلمي *إيزنشتاين « إيفان الوهيب »* الجزء الأول (١٩٤٥) والجزء الثاني (١٩٤٦) . وبسبب التفقات الهائلة في مرحلة الانتاج ، ثم الفشل التجاري للفيلم (لقد كان هذا متوقعا خلال السنة التي كان فيها أهم الأفلام هو الفانتازيا الهروبية المتفائلة « حدث ذات ليلة » لفرانك كابر) ، فقد فقد المخرج موقعه المفضل لدى باراماونت على نحو مفاجئ ، ليكون آخر أفلامه مع ديتريتش لهذه الشركة - وهو أيضا الفيلم الذي أنهى بالفعل حياته العملية - وهو فيلم *« الشيطان امرأة »* (١٩٣٥) والذي يعتمد على رواية « امرأة ودمية » (١٨٩٨) للروائي الفرنسي ذي النزعة الرمزية بيير لوى (وهى الرواية التى أعيد انتاجها في وسائل مختلفة مثل « أوبرا كونشيتا » (١٩١١) لريكاردو زاندوني ، وأوبريت « فراسكيتا » (١٩٢٢) لفرانز ليهار ، والفيلمين الفرنسيين « المرأة مثل الشيطان » (١٩٥٨) لجوليا دوفينييه ، و « هذا الشيء الغامض من الرغبة » (١٩٧٧) من إخراج لوى بونويل ، والذي سوف نتناوله في فصل لاحق) . ويحكى الفيلم قصة تكررت كثيرا في عالم ستيرنبرج ، عن رجل في منتصف العمر - هذه المرة من أبناء الأستقراطية المتنتية للحرس الوطنى الأسباني عند نهاية القرن التاسع عشر - والذي تسيطر عليه امرأة لعوب وتمارس عليه الإهانة . وإن عديدا من النقاد يعتقدون أن هذا الفيلم هو أجمل أفلامه على الإطلاق ، كما أنه كان الفيلم الوحيد الذى تم ذكر اسم فون ستيرنبرج في عناوينه كـمصور أيضا (مع لوسيان بالار) ، وذلك على الرغم من أنه كان يقوم في كل أفلامه السابقة بالإشراف على التصوير والإضاءة . وفي هذا الفيلم استطاع أن يحقق أقصى ما يمكن في محاولته أن يجعل الكادر السينمائي ذا البعدين يبدو وكأنه ذو ثلاثة أبعاد ، بملء « الفراغ الميت » بقطع الديكور ودرجات الضوء .

وللأسف ، قامت شركة باراماونت بعد فترة قصيرة من بداية عرض فيلم « الشيطان امرأة » بالتوقف عن عرضه ، بسبب احتجاجات الحكومة الأسبانية بأن الفيلم يهين الجيش الأسباني ، لذلك لم تعد الحياة للفيلم مرة أخرى إلا بعد الحرب العالمية الثانية . لقد تزامن ذلك كله مع رحيل ب. ب. شولبرج (١٨٩٢ - ١٩٥٧) من موقعه كمدير انتاج في باراماونت للعمل لدى كولومبيا ، وكان الرجل متعاطفا مع فون ستيرنبرج ، ليحل محله ارنست لوبيتتش الذى كان يكن كراهية شخصية وعداء مهينا تجاه فون ستيرنبرج . وكانت تلك هى نهاية المخرج الذى وصل الى الدمار، برفضه لأن يقدم تنازلات لنظام الاستوديو ، وبسبب أسلوبه الخاص والشخصى المسرف فى الصراحة ، لذلك تم إلغاء عقده ليذهب بعدها كل من

فون ستيرنبرج وديتريتش في طريق مختلف . فقد قام لدى شركة كولومبيا بقضاء فترة باقسة ، أخرج فيها فيلما مترهلا عن رواية « الجريمة والعقاب » (١٩٣٥) ، وفيلما سخيلا من بطولة جريس مور يدعى « الملك يرحل » (١٩٣٦) ، ليذهب بعدها الى لندن حيث أخرج فيلما ملحميا عن رواية روبرت جريفز « أنا كلاوديوس » لحساب شركة الكسندر كوردا . لكن الاختيار غير الموفق للنجوم قد أدى الى عدم اكتمال واتمام الفيلم ماليا وجماليا على الرغم من أن اللقطات التي وصلتنا منه في الفيلم التسجيل النيفزيوني للشركة هي . سي . سي « الملحة التي لم تتحقق أبدا » (١٩٦٦) قد أكدت عبقرية فون ستيرنبرج في التصوير السينمائي . وعند عودته الى أمريكا ، قام بإخراج فيلم بوليسي متواضع لشركة « م . ج . م » . هو فيلم « سرجنت مادين » (١٩٣٩) ، كما أنتج على نحو مستقل فيلمه « ايماءة شجهاى » (١٩٤١) وهو محاولة ذات نزعة باروكية لإعادة احياء الأسلوب الحسى لأفلام ديتريتش لدى باراماونت ، ولكن هذه المرة من خلال مواصفات الأربعينيات ، ليقوم بعدها بصنع فيلم تسجيلي قصير وجميل عن قيم الثقافة الأمريكية لحساب مكتب المعلومات الحربية (وهو ما سيرد تفصيله لاحقا) ، وكان ذلك هو فيلم « المدينة ١٩٤٤ » ، ليدخل بعدها في مشروعات عديدة مبهضة في أواخر الأربعينيات ، ويوقع عقدا غير موفق لإخراج فيلمين لشركة « آر . كيه . أو » ، هما « ملاح الطائرة الثالثة » (١٩٥١) ، الذى لم يعرض الا في عام (١٩٥٧) ، بعد إعادة تصوير بعض اللقطات بواسطة جول فورتمان وهوارد هيوز ، ثم فيلم « هاكاو » (١٩٥٢) أيضا مع إعادة تصوير بعض اللقطات بواسطة نيكولاس راى ، لينهى فون ستيرنبرج حيساته الفنية بالفيلم الياباني الأمريكى المشترك « أسطورة أناهاهان » (١٩٥٣) ، وهو فيلم غير عادى لأنه الفيلم الوحيد الذى امتلك فيه المخرج السيطرة الفنية الكاملة . وهو يحكى قصة التوتر بين اثني عشر بحارا يابانيا تحطمت سفينتهم ، ليعيشوا في جزيرة منعزلة مليئة بالأدغال فى المحيط الهادى ، حيث توجد معهم أيضا امرأة وعشيقها ، لكى تبدو المرأة فى هذا الفيلم وكأنها التنوع الأسبوى على غانيات ستيرنبرج التقليدية ، لكنها هذه المرة تسكن فى جزيرة مرجانية . قام ستيرنبرج وحده بالانتاج والاخراج والتصوير وتصميم الديكور وكتابة السيناريو ، كما كان صوته يعلق على الأحداث من خارج الكادر . وقد تم تصوير الفيلم بالأبيض والأسود فى أدغال صناعية متقنة ، ومسرقة فى إبهارها داخل استوديو مجهز بالصوت فى كيوتو . ولعل من الواضح تماما مع هذا الفيلم الأخير أن فون ستيرنبرج كان يمتلك أدواته السينمائية عندما يعمل فقط داخل الاستوديو ، فقد كانت هناك على بعد خطوات منه الأدغال الحقيقية .

ولقد أثار المخرج والمنتج التسجيلي البريطاني جون جريرسون بعض الانتقادات لأسلوب فون ستيرنبرج السرف في إبهازه البصري ، حين قال في إحدى مقابلاته الصحفية : « عندما يموت جانب المخرج فيه ، فإنه لن يبقى منه إلا المصور الفوتوغرافي » . (ولقد كان فون ستيرنبرج بالفعل مصورا فوتوغرافيا ، فقد بدأ حياته بالتصوير وظل يحتفظ طوال حياته الفنية بعضويته للجمعية الأمريكية للمصورين السينمائيين) . وربما كان فون ستيرنبرج يعتبر هذا النقد نوعا من المدح ، فقد كانت الصورة بالنسبة إليه هي الوسيط الحقيقي في الفن السينمائي ، ولأنه كان متأثرا تأثرا عميقا بالفن التشكيلي فإن أفلامه العظيمة تتألف من نوع من التصوير والتلوين باستخدام الضوء . ولن يكون مفيدا الإصرار على أن حبكة أفلامه تتميز بالتفاهة والخفة ، لأن فون ستيرنبرج لم يكن يحاول أن يخلق سينما روائية ، بل أنه كان يشعر باحتقار التقاليد الأمريكية في الفيلم الروائي كما جسدها أفلام جريفيث ، اينس ، ودي ميل ، لكن الأمر كان على العكس تماما ، فإن إنجاز فون ستيرنبرج العظيم أنه استطاع « داخل » السينما الروائية الأمريكية أن يخلق سينما توحى بالجو العام والمزاج العاطفي ، والتي تعتمد على الأساليب الأوربية في حركة الكاميرا وتكوين الكادرات والإضاءة ، بالإضافة لرؤيته شديدة الخصوصية للرغبة والألم عند البشر . لقد كانت السينما التي صنعها هي سينما القربة والشهوانية والانحطاط الثقافي ، لكنها كانت أيضا تجسد جمالا حسيا مذهلا متفردا في تزيين السينما والفن المعاصر على السواء .

جون فورد

ولد جون فورد (١٨٩٥ - ١٩٧٣) باسم شون الويسوس أوفيني ، وقد بدأ مثل فون ستيرنبرج حياته العملية خلال فترة السينما الصامتة ، لكن فرقا هائلا يفصل بين هذين المخرجين ، فعلى حين كان فون ستيرنبرج يشعر بالاحتقار تجاه كل من السينما الروائية الأمريكية والقيم الأمريكية ، فقد كان فورد نصيرا ومخلصا ووفيا لكليهما . وبينما اقتصر اسهام فون ستيرنبرج في السينما على مجموعة قليلة ومتميزة من الأفلام ذات الطابع المثير للاستغراب ، صنعها بين عامي ١٩٢٧ و ١٩٣٥ ، فإن فورد أخرج ما يزيد على ١٢٥ فيلما في حياته الفنية التي امتدت منذ عام ١٩١٧ وحتى ١٩٧٠ ، وكانت أغلب أفلامه من النوع الجماهيري والتجاري الذي يتلهم مع نظام الاستوديو الصارم .

ذهب جون فورد إلى هوليوود للمرة الأولى في عام ١٩١٤ ليعمل في تزويد الأفلام بالاكسسوار مع شقيقه الأكبر فرانسيس (١٨٨١ -

(١٩٥٣) ، والذي كان يعمل كمخرج متعاقد مع شركة يونيفرسال . وفي البداية استطاع جون فورد - تحت اسم جاك فورد - أن يعمل فيما بين ١٩١٧ و ١٩٢١ لدى يونيفرسال كمخرج لأفلام ذات ميزانية منخفضة من نوع الويسترن أو المغامرات ، وتتضمن ٢٥ فيلما مع النجم السابق في السينما الصامتة هاري كاري (١٨٧٨ - ١٩٤٧) ، والتي لم يصلنا منها إلا فيلم واحد هو « إطلاق النار المنصل » (١٩١٧) . ثم ذهب ليعمل لدى فوكس في عام ١٩٢٢ ، حيث اكتسب شهرة بفضل أسلوبه الخاص الذي ظهر في فيلم « الحصان الصديقي » (١٩٢٤) ، وهو ملحمة عن بناء أول خط حديدي يربط القارة كلها ، ليحقق الفيلم نجاحا هائلا لم ينله فيلمه التالي « ثلاثة رجال اشرا » (١٩٢٦) ، الذي يدور حول دراما عاصفة عن جنون امتلاك الأرض في داكوتا . وفي عام ١٩٢٧ ، يقع فورد تحت تأثير فيلم « الشروق » لمورناو ، الذي أنتجته شركة فوكس ، ليصنع سلسلة من الأفلام - « الأم ماسرى » ، « أربعة أبناء » ، « بيت الجلال » ، وكلها في عام ١٩٢٨ - وهي الأفلام المتخمة بالديكور التعبيري ومؤثرات الاضائة المتكلمة ، وحركات الكاميرا المصطنعة في محاولة لتقليد المخرج الألمانى العظيم . كما بدأ أيضا تأثير مورناو الذي يجمع بين الواقعية والتعبيرية في آن واحد واضحا في أول أفلام فورد الناطقة « الحارس الأسود » (١٩٢٩) ، الذي وصفه أحد النقاد بأنه « دراما تحاكي موسيقى فاجنر » ، ليا فيلم « رجال بلا نساء » (١٩٣٠) - وهو الفيلم الذي فقدت نسخته - فقد كان أول أفلام فورد الناطقة المهمة ، والذي يدور حول دراما في غواصة ، حيث ينبغي على واحد من الرجال أن يضحي بحياته من أجل انقاذ بقية زملائه ، وقد استخدم فورد غواصة حقيقية ، كما أنه أخذ الكاميرا تحت الماء بوضعها في صندوق زجاجي . وكانت تلك هي بعض تقنيات فورد الابداعية . (في الحقيقة كانت شركة فوكس من أوائل الشركات التي عملت في مجال الصوت ، وقد سبق لفورد اخراج أول فيلم درامى ناطق للشركة « حلاق نابليون » (١٩٢٨) وهو الفيلم المفقود حاليا ، بالإضافة لاستخدام أول أغنية تصاحب شريط الصورة في فيلم « الأم ماسرى » ، وهو الفيلم الذي عرض بمصاحبة موسيقية ومؤثرات صوتية مثل فيلم « أربعة أبناء ») .

ولقد كان فيلم « رجال بلا نساء » هو بداية التعاون الطويل والمثمر مع كاتب السيناريو داتل نيكولز (١٨٩٥ - ١٩٦٠) ، (الذي كان من أهم كتاب السيناريو في الثلاثينيات والأربعينيات ، والذي لم يعمل فقط مع فورد ، ولكنه كتب أيضا أفلاما مهمة مثل « تربية طفل » (١٩٣٨) لهوارد هوكس ، « سلاح الجو » (١٩٤٣) لنفس المخرج ، و « مطاردة

رجل» (١٩٤١) و «الشوارع القرمزي» (١٩٤٥) لفريتز لانسج ، و «المستتبع» (١٩٤١) ، و «هذه الأرض أرضي» (١٩٤٣) لجان ريتوار) . كما كان فيلم «رجال بلا نساء» هو أيضا بداية عمل فورد مع المصور السينمائي جوزيف أوجست (١٨٩٠ - ١٩٤٧) في العديد من الأفلام الناجحة . ومن بين الأفلام المهمة الأخرى التي أخرجه فورد في بداية عصر السينما الناطقة فيلم «صانع السهام» (١٩٣١) والمقتبس عن رواية سنكلير لويس ، والذي نال نجاحا نقديا وجماهيريا كبيرا ، وتم انتاجه على يد صامويل جولدين لحساب «الفنانون المتحمسون» ، وفيلم «البريد الجوي» (١٩٣٢) الذي يحاكي أسلوب مورناو ، وأنتجته يونيفرسال ، وقام بتصويره مصور مورناو المفضل كارل فرويند ، بالإضافة الى ثلاثية «أمريكانا» التي أنتجتها فوكس للنجم الكوميدي ويل روجرز (١٨٧٩ - ١٩٣٥) ، و «دكتور بول» (١٩٣٣) ، و «القاضي الكاهن» (١٩٣٤) ، و «القارب البقاري عند منحنى النهر» (١٩٣٥) ، والفيلم الذي يدور عن مغامرات الصحراء وأنتجته شركة «آر . كيه . أو .» باسم «الدووية المفقودة» (١٩٣٤) . لكن فورد لم يحقق أهمية كبيرة كمخرج حتى أخرج فيلم «المرشد» (١٩٣٥) الذي كان أول نجاحاته النقدية الكبيرة ، والذي تم انتاجه على عجل ، وبنفقات قليلة لشركة «آر . كيه . أو .» ، وهو الفيلم المقتبس عن الرواية المكتوبة عام ١٩٢٥ من تأليف ليام أوفلاهراثي ، فقام بكتابة السيناريو دادلي نيكولز ، وقام بتصميم الديكورات على نحو عبقرى - وإن يكن قليل التكاليف - فان نيسيت بولجيز ، وهو الفيلم الذي يحكى قصة مثقلة بالرموز عن وحش بشري جاهل ، يخون زميله في الجيش الجمهوري الأيرلندي لحساب البريطانيين من أجل المال ، خلال التمرد الأيرلندي عام ١٩٢٢ ، ليعيش «المرشد» الغائن حالة من العذاب النفسى الى أن تقتله المنظمة في النهاية عقابا له . ولقد قام جوزيف أوجست بتصوير الفيلم على نحو تأملى وقامت يستدعى الى الدهن التعبيرية الألمانية الكلاسيكية وأفلام مسرح الفرفة ، فقد تم استخدام «الكاميرا الذاتية» في مشاهد كثيرة لتصوير حالة «المرشد» النفسية وهو يعاني المذاب ، مثلما نراه عندما يقبض بيديه على ملصق إعلانى لطلب القبض على صديقه الذى خانته ، لكنه يبدو بعد ذلك وكأنه يجرى فى شوارع دبلن الضبابية كما لو كان الملصق يطارده تصويرا عن احساسه العميق بالذنب ، وعلى الرغم من أن فيلم «المرشد» يبدو اليوم أقل سحرا ، الا أنه أصبح واحدا من أهم أفلام ذلك العقد ، ليكسب باجماع الآراء جائزة نقاد نيويورك كأفضل فيلم فى ذلك العام ، بالإضافة الى أربع جوائز أوسكار لفورد كأفضل اخراج ، وفيكتور ماكلاجلن كأفضل ممثل فى دور البطولة ، ودادلى نيكولز كأفضل كتابة (سيناريو) ، وماكس

شتاينر كافضل نص موسيقى • (وقد رفض نيكولز الجائزة ليصبح أول شخص يفعل هذا الأمر • كما أن نيكولز وفورد لم يحضرا حفل توزيع الجوائز عام ١٩٣٦ ، لظهار تضامنها مع النقابات السينمائية المختلفة التي كانت تعيش آنذاك في نزاعات عمالية مع المنتجين ، الذين يشكلون أهم أعضاء الأكاديمية التي تمنح جوائز الأوسكار • وفي الحقيقة أن « أكاديمية فنون وعلوم السينما » كانت قد تأسست في عام ١٩٢٧ بواسطة لويس • ب • ماير وبعض رجال صناعة السينما البارزين مثل سيسيل ب • دي ميل ، دوجلاس فيربانكس ، وماري بيكفورد ، وذلك بصفتهم منتجين • تتعلن الأكاديمية عن أهدافها في المساهمة في تطوير المعايير التقنية والثقافية والتعليمية للأفلام ، لكن هدفها الحقيقي – والذي لم تنجح في النهاية في اتجاذه – كان معارضة نزعة إنشاء اتحادات ونقابات للصاملين في الصناعة مثل المخرجين والفنيين والممثلين ، والذين كانوا يمارسون ضغوطا من أجل رفع أجورهم ، وتحسين ظروف عملهم ، حين أصبحت صناعة السينما واحدة من الصناعات الوطنية الكبرى • لهذا قامت الأكاديمية في عام ١٩٣٧ وإبان انتشار دعاية سلبية مضادة لاتجاهاتها ، بالاعلان رسميا عن أنها تقصى نفسها عن الموضوعات العمالية ، لتركز كل جهودها على منح الجوائز السنوية للإنجازات المهنية والبحوث التقنية ، وهو ما أدى بالفعل خلال ذلك العقد الى تأسيس معايير عديدة داخل الصناعة وتقنياتها ، بدءا من شكل كتابة السيناريو على الورق ، وطريقة استخدام العرض الخلفي أثناء التصوير ، وحتى تحقيق الاحساس بالظل من خلال اللون الأبيض في الفيلم الخام « البانكروماتي » بالأبيض والأسود • وقد بدأت عضوية الأكاديمية بستة وثلاثين عضوا ، ليصبحوا اليوم ٤١٢٠ عضوا ينتمون الى كل فروع الصناعة السينمائية ، ودورهم الرئيسي هو منح الجوائز السنوية « الأوسكار » للإنجازات السينمائية المهمة خلال العام السابق ، وفي الواقع العمل فإن العلاقة ليست دقيقة بآية حال من الأحوال بين جوائز الأوسكار والبراعة السينمائية ، فالغوز بهذه الجوائز ليس أمرا أدبيا فحسب ، لكنه في جوهره أمر ينعكس على المسائل المالية مثل الترويج للأفلام بعينها أو زيادة شهرة ونجومية من قاموا بصنعها • وفي كل عام تقوم الشركات بشن حملات باهظة التكاليف بدعم من مموليها الماليين للضغط والتأثير على أعضاء الأكاديمية ، لمنح أصواتهم في اتجاه محدد يصب دائما في تحقيق أرباح في السوق ، وعلى سبيل المثال فقد قامت شركة يونيفرسال بعمل دعاية تكلفت ٣٠٠ ألف دولار للتأثير على أعضاء الأكاديمية واقتناعهم بمزايا فيلم « صائد الغزلان » (١٩٧٨) لمايكل شيمينو • بل أن هوليوود يمكن اعتبارها مجتمعا صغيرا مغلقا ، لذلك فإن الأعضاء في الأكاديمية يعرفون بعضهم

البعض لفترات طويلة من حياتهم ، وهو ما يجعل منح الجوائز يثار عادة بالمشاعر الشخصية الإيجابية والسلبية على السواء ، وهناك دائما شعور بالتحيز الى تقييم الجودة النقدية للأفلام من خلال ما سوف تعكسه من أرباح مالية على هوليوود ، أى أن الامتياز الفنى عند أعضاء الأكاديمية لا ينبع من الموهبة الحقيقية وإنما من قدرة هذه المواهب على النجاح فى تحقيق المكاسب للمنتجين . وباختصار ، فإن من الخطأ اعتبار جوائز الأكاديمية علامة على تميز الأفلام وصانعيها وإنما يمكن اعتبارها « علامة الجودة » التى تمنحها « المدينة - الشركة » لمنتجاتها وبضائها . وهو ما يؤكد على الأقل أن هوليوود قادرة على تغيير صورتها على الدوام لكي تبقى مصنعا للأحلام الأمريكية) .

بعد نجاح فيلم « المرشد » ، حصل فورد على كثير من العروض ذات التوجه الاجتماعى والتاريخى ، بعيدا عن الأفلام الحركة التى اضطرت لها فى الفترة السابقة ، من هذه الأفلام « سجين جزيرة سمك القرش » (١٩٣٦) لشركة فوكس ، والذي يحكى عن قصة حقيقية لمصير دكتور سامويل الذى تم سجنه بزعم تقديمه العلاج لقاتل لنيكولن . وكذلك فيلم « مارى ملكة اسكتلندا » (١٩٣٦) لشركة « آر . كيه . أو » ، الذى يتناول بذلك مأساة سياسية اقتبسها نيكولن عن مسرحية ماكسويل أندرسون ، لكن فيلم نفس الشركة « المهرات والنجوم » (١٩٣٦) كان اقتباسا بليدا عن مسرحية المؤلف شون أوكيزى ، والتى تدور عن انتفاضة عيد الفصح فى عام ١٩١٦ ، عندما قامت جماعة صغيرة من قوات الجيش الجمهورى الأيرلندى باحكام سيطرتها على مدينة دبلن ، وصدت هجوم الحامية العسكرية البريطانية الكبيرة لمدة ٢٤ ساعة . أما أكثر أفلام فورد خلال تلك الفترة تميزا وأكثرها نجاحا تجاريا أيضا ، فقد كان فيلم « الاعصار » (١٩٣٧) من انتاج سامويل جولدموين « والفنانون المتحدون » ، والذي يدور حول التجربة السادية لسجن أحد سكان جزر بحر الجنوب ، على يد حاكم أوربى قاس ، لينتهى الفيلم بعاصفة استوائية جامحة .

ولقد شهد عام (١٩٣٩) عرض ثلاثة أفلام من أفضل وأجمل أفلام فورد . ففي فيلم « عربة السفر ذات الجياد » الذى أنتجه والتر واجنر لحساب « الفنانين المتحدون » عاد فورد الى عالم الويسترن للمرة الأولى بعد ثلاثة عشر عاما ، ليقدم الفيلم الذى أعاد أحياء هذا النمط ، وسوف يظل يحيا بفضل فورد للمعشرين عاما التالية ، وكتب الفيلم دادل نيكولز ، وقام بتصويره بيرت جليتون ، ويحكى قصة رحلة خطيرة لسفر العربى داخل منطقة الهنود المصادية ، تحت حماية مجموعة من الخارجين

عن القانون ، جاءوا من كل مستويات مجتمع الحدود الذي سوف يجسد دائما الموضوع الرئيسي عند فورد ، وهو التحولات التي تطرأ على الطبيعة الانسانية ، تحت ضغط الظروف القاسية ، وتجرى أحداث القصة في وادى مونيومنت فالى في أريزونا ، بجوه المثير والمربع ، وهو المكان الذي سوف يعود اليه فورد مرة بعد مرة في أفلامه لكي يخلق شعورا يوحى بالرمز لوحدة الإنسان في محيط برى غريب . ولقد حقق الفيلم نجاحا جماهيريا ونقديا كبيرا وحصد الجوائز من جمعية نقاد نيويورك والأكاديمية على السواء ، كما كان هو الفيلم الذي جعل من جون وين (١٩٠٧ - ١٩٧٩) نجما مشهورا . وفي فوكس مرة أخرى قدم فورد فيلم « مستر لنكونلن الشاب » ، والذي ما يزال يثير الإعجاب حتى اليوم ، لمزايده الأسلوبية ، وهو الفيلم الذي يقدم معالجة محترمة ومتاملة وقائمة لمسرحية ماكسويل أندرسون ، لينجح الفيلم في تصوير قصة بدايات لنكونلن كمحام في مدينة صغيرة ، وصعوده حتى يصبح أسطورة قومية . أما آخر أفلام فورد في عام (١٩٣٩) فقد كان « الطبول عبر قبائل الموهوك » ، والذي يتناول عنصرا جديدا من الماضي الأمريكي ، وقد كان أول أفلام فورد الملونة ، لذلك حقق سحرا بصريا عميقا في إعادة خلقه لعصر الثورة الأمريكية في ولاية نيويورك ، والذي تم تصويره في مواقع طبيعية بفايات وجبال يوتاه . (كانت الخطة الأصلية للتصوير هي استخدام وادى الموهوك ، ولكن الخطة تعدلت عندما تبين أن التصنيع كان قد دمر تماما السمات الأصلية للمكان الطبيعي) .

ولقد تفجرت طاقة فورد الإبداعية في تلك الأفلام ، واستمرت خلال الأربعينيات بأفلام مثل « عنقايد الغضب » (١٩٤٥) ، الذي يصل الى أن يكون أهم أفلام هوليوود خلال فترة الكساد ، وقد اقتبس تونالي جونسون (١٨٩٦ - ١٩٧٧) عن رواية جون شتاينيك التي تتناول حياة عائلة من الفلاحين الذين فقدوا أرضهم ، ليهاجروا الى كاليفورنيا عبر منطقة المواسف في الجنوب الغربي خلال سنوات الكساد . وعلى الرغم من أن الفيلم يميل الى النزعة العاطفية الزائدة في تصوير الأم عائلة جود ، فإنه تميز بشيخه التسجيلي الإخاذ للمناظر الخارجية ، والذي تم تحقيقه من خلال التصوير الجميل وشديد الاحكام الذي قام به جريج تولاند . ولقد كان فيلم « عنقايد الغضب » مثله في ذلك مثل « المرشد » و « عربة السفر ذات الجياد » فيلما متميزا مما جعله يفوز بجوائز نقاد نيويورك ، والأوسكار (على الرغم من أن فورد نفسه لم يكن يجب هذا الفيلم على نحو خاص) . ثم يأتي فيلماه اللذان يعتمدان على اقتباسات باهتة ، وهما « رحلة العودة الطويلة الى الوطن » (١٩٤٠) المقتبس عن مسرحية يوجين

أونييل ، و « طريق التبغ » (١٩٤٠) المقتبس عن ارسكين كولويل (على الرغم من ذلك فقد تميز الفيلم الأول باستخدام المصور تولاند للبؤرة العميقة ، وكان أول فيلم قبل « المواطن كين » (١٩٤١) - والذي صوره تولاند ايضا - يعتمد على الأسلوب البصري بالتكوين في العمق ، وهو ما سوف نتناوله في فصل لاحق) . ثم يقوم فورد بإخراج آخر أفلامه التجارية لفترة ما قبل الحرب العالمية الثانية : « كم كان الوادي أخضر ! » (١٩٤١) والمقتبس عن رواية ريتشارد ليولين ، والذي يتسم بالرومانسية والحنين الى الماضي ، حيث تمت إقامة ديكرات قرية كاملة من ويلز داخل استوديوهات شركة « القرن العشرون - فوكس » ، تتناول قصته تفكك أسرة من ويلز تعمل بالمناجم ، والسياق الاجتماعي الذي تعيش فيه خلال نهاية القرن الماضي ، وقد نال الفيلم خمس جوائز أوسكار بينما كان المنافس القوي له في نفس العام هو فيلم « المواطن كين » .

وخلال سنوات الحرب التحق فورد بالبحرية ليصنع أفلاما تسجيلية « مكتب الخدمات الاستراتيجية » (أو . اس . اس) ، ومن بين هذه الأفلام فيلم « موقعة ميدواي » الشهير ، الذي عرضته فوكس تجاوبا عام (١٩٤٢) ، وقام فورد بتصويره بنفسه من فوق برج عالٍ لتخزين المياه أثناء الهجوم الجوي الياباني ، ويفوز فورد من أجل ذلك بوسام « القلب الوردي » (كما أنه نال جرحا أيضا في ذراعه اليسرى) ، بالإضافة الى جائزة أوسكار لأفضل فيلم تسجيلي . ولقد أصبح فورد رئيس الخدمات الفوتوجرافية الميدانية في مكتب الخدمات الاستراتيجية (الذي تحول فيما بعد الى المخابرات المركزية الأمريكية « سي . آي . ايه ») ، حيث قام فورد بإنتاج العديد من الأفلام التي لا تتم مشاهدتها الا لعدد محدود من المتخصصين ، أو التي يتم تصنيفها كوثائق سرية ، مثل « كيف تعمل خلف خطوط العدو » ، « كيف تستجوب أسيرا من الأعداء » ، « الحياة بعيدا عن الوطن » ، « القوة الصناعية البشرية النازية » ، و « داخل التبت » . الخ ، بالإضافة الى تقارير سينمائية عن أحوال المعارك ودفاعات الحلفاء والمعارك الجوية وهبوط الطائرات . وبالإضافة الى فيلم « موقعة ميدواي » ، قام فورد نفسه بالاشتراك في اخراج فيلم « السباغ من ديسمبر » (١٩٤٣) مع المصور السينمائي جريج تولاند ، الذي لم يتم عرض نسخته الأصلية ذات الخمس والثمانين دقيقة ، ولكن نسخته المختصرة ذات الخمس والثلاثين دقيقة حصلت سنة ١٩٤٣ على جائزة أوسكار (وهي جائزة فورد الرابعة للأوسكار) لأفضل فيلم تسجيلي .

كان أول أفلام فورد في فترة ما بعد الحرب « **رجال بلا حدود** » (١٩٤٥) لشركة « م . ج . م » ، وهو بمثابة تكريم مؤثر للشجاعة الهائلة وانضباط الرجال الذين عمل معهم خلال فترة الحرب ، وقد تم تصويره على نحو بارع بواسطة جوزيف أوجست ، ليحكي قصة البحارة الذين كانوا روادا في استخدام قواربه الطوربيد خلال الانسحاب الأمريكي من الفلبين ، وهو واحد من أكثر أفلام فورد انسانية وشخصية . كان فيلمه التالي « **عزيزتي كليمانتين** » (١٩٤٦) لشركة فوكس ، من بين أجمل الأفلام الويسترن الكلاسيكية التي صنعها ، والذي يتناول الأحداث التي أدت الى معركة الرصاص الأسطورية بين عائلة ايرب وعائلة كلانتون في توميسون بولاية أريزونا ، كما أن الفيلم يحتوي على مشاهد **لحياة الحدود الزعرية** ، **الواقعة دائما بين البدايات والتعاقب** (مثل مشهد تشيبن أول كنيسة في مدينة توميسون) وهي من أفضل وأجمل المشاهد الصاعرة التي قدمها فورد على نحو بصرى مؤثر .

وفي مارس ١٩٤٦ ، ومثل العديد من مخرجي هوليوود البارزين ، قام فورد بتأسيس شركة أفلام أرجوزي الخاصة به بالاشتراك مع المنتج ميريان كوبر (١٨٩٤ - ١٩٧٣) . في الجو الملهء بالتفاؤل الكاذب في فترة ازدهار ما بعد الحرب ، ووسط مظاهر تدل على أن القضاء القيدرالي سوف يحطم نظام احتكار الشركات الكبرى لصناعة السينما ، حاول بعض صناع الأفلام المهيمن تحقيق استقلالهم - أو بالأحرى استغلال بعض ثغرات قانون الدخل العام في عام ١٩٤٥ ، والذي كان يسمح لهم بتهريب بعض الأرباح - وإنشاء شركاتهم الخاصة . وكان من بين هؤلاء شركات فرانك كابر ، ولیم وإيلر ، جورج ستيفنس ، فريتز لانج ، ألفريد هيتشكوك ، هوارد هوكس ، وهي الشركات التي لم تستمر إلا عامين أو ثلاثة لأنها لم تستطع منافسة الشركات الكبرى ، حتى بعد تجريد الشركات الكبرى من سلسلة دور العرض التي تملكها بمقتضى الحكم القضائي الصادر ضد شركة باراماونت في عام ١٩٤٨ ، وتم تطبيقه على جميع الشركات ، على الرغم من أن الشركات المستقلة عادت الى الوجود مرة أخرى في أواخر الخمسينيات) .

ومن أهم الأفلام التي قدمتها هذه الشركة الفيلم الذي بدأ به فورد إنتاجه لها ، لكنه كان أيضا آخر أفلامه مع كاتب السيناريو نيكولز ، وهو الفيلم المقتبس عن رواية « القوة والمجد » (١٩٤٠) للمؤلف جراهام جرين ، وقد كان ذلك هو فيلم « **الهارب** » (١٩٤٧) ، الذي اشترك في إنتاجه المخرج المكسيكي الشهير اميليو فرانديز (١٩٠٤ - ١٩٨٦) ، وقام بتصويره مضموره السينمائي الخاص جابرييل فيجويروا (ولد

١٩٠٧) ، والذي يستدعى الى الذهن موضوع فيلم « المرشد » وأسلوبه ، والذي واجه أيضا نفس المصير بخسارته المالية ، ليقوم فورد بتصوير سلسلة من أفلام الويسترن الذكية عن العالم البري الاستوحي في مونيومننت فالى ، لكى يعوض خسارته . ومن بين هذه الأفلام ما يسمى « ثلاثية الفروسية » ، وهي « قلعة أباشي » (١٩٤٨) الذى استهل فترة التعاون الطويلة بين فورد وكاتب السيناريو فرانك ناجينت ، وفيلم « انها ترتدى الشريط الأصفر » (١٩٤٩) ، و « ويوجرافد » (١٩٥٠) ، بالإضافة الى فيلمه « سيد العربية » (١٩٥٠) . لقد كانت هذه الأفلام من بين أهم إنجازات فورد التى ما تزال باقية حتى اليوم ، مثلها فى ذلك مثل آخر أفلامه لشركة أرجوزى « الرجل الهادى » (١٩٥٢) ، وهو أنشودة للحنين الى الماضى عن الحياة فى قرية أيرلندية ، تم تصويره فى مواقع الأحداث الحقيقية ، وداخل أرض الآباء والأجداد لعائلة فينى التى ينتسب اليها فورد . ثم فيلم « الشمس تشرق فى بهاء » (١٩٥٣) ، وهو إعادة ساخرة لفيلم « القاضى الكاهن » ، والذي كان أقرب أفلام فورد الى قلبه . (بالنسبة لكاتب السيناريو فرانك ناجينت (١٩٠٨ - ١٩٦٥) فقد كان ناقدا صحفيا وزوجا لبنت فورد ، كما عمل معه فى عشرة أفلام تالية من بينها « ثلاثة آباء ووحيد » (١٩٤٩) ، « انها ترتدى الشريط الأصفر » (١٩٤٩) ، « سيد العربية » (١٩٥٠) ، « الرجل الهادى » (١٩٥٢) ، و « مستر روبيرتس » (١٩٥٥) - والذي لم يكمل فورد إخراجه وان ظل يحمل اسمه - و « الباحثون » (١٩٥٦) ، و « بزوغ القمر » (١٩٥٧) ، و « صيحة الاحتجاج الأخيرة » (١٩٥٨) ، و « اثنان وكبما مما » (١٩٦١) و « عقبة دونوفان الأخيرة » (١٩٦٣) . كما عمل أيضا ناجينت مع بعض المخرجين الآخرين دون أن يحقق نفس النجاح ، فى أفلام تشبه فى موضوعاتها أفلام فورد مثل « تولزا » (١٩٤٨) لستيوارت هاوكر ، و « الوجه الملائكى » (١٩٥٣) لآوتو بريمنجر ، و « الرجال طوال اللقمة » (١٩٥٥) لراؤول وولش ، و « أنهم سافروا غربا » (١٩٥٤) و « مسيرة الرجل المسلح » (١٩٥٨) لفيل كارلسون) .

ومما هو جدير بالذكر أن فيلم « الرجل الهادى » كان أكثر أفلام فورد نجاحا تجاريا على الإطلاق ، حيث حصل على ما يقرب من أربعة ملايين دولار على الرغم من أن ميزانية الفيلم لم تتجاوز نصف تكاليف الفيلم العادى . كما فاز الفيلم بجائزتي أوسكار عن الإخراج والتصوير ، لكن نجاح الفيلم لم يمنع توقف شركة أرجوزى وحلها فى عام ١٩٥٣ ، بعد أن استمرت فى الإنتاج لمدة سبع سنوات ، قدمت فيها ثمانية من أفلام فورد ، تتضمن بالإضافة الى ما سبق ذكره فيلم « ثلاثة آباء ووحيد »

(١٩٤٩) ، والذي يحمل اهداء الى النجم هارى كارى ، ويقوم اينه ببطولته ، كما قدمت أيضا فيلم « جو يونج العظيم » (١٩٤٩) من اخراج ايرنست شوينسك ، الذى أعاد احياء كينج كونج ليحصل على جائزة الأوسكار فى المؤثرات الخاصة) .

وبعد حل شركة أرجوزى عاد فورد للعمل لدى الشركات الكبرى ليقتدم بعضا من أفلامه المهمة ، مثل فيلم المغامرات الأفريقية « موجابو » (١٩٥٣) لشركة « م . ج . م » ، وهو إعادة لفيلم « الفيل الأحمر » (١٩٣٢) لفيكتور فليمينج . ثم قدم فورد لشركة كولومبيا فيلم « الخط الرمادى الطويل » (١٩٥٥) الذى يتناول قصة حياة مارتى ماهر ، المدرب الرياضى من وست بوينت ، وهو أول أفلام فورد بالشاشة العريضة . كما أخرج لشركة وارنر فيلمه الملحمى المهم « الباحثون » (١٩٥٦) الذى يدور حول موضوع البحث الدؤوب فى الأراضى الجديدة ، والوقوع فى العبودية والأسر ، والذي يعتبر اليوم واحدا من أفضل أفلام الوبسترن على الإطلاق . هناك أفلام أخرى مهمة لفورد غير أنها تتفاوت فى جودتها ، مثل « اجنحة الملاكمة » (١٩٥٧) « م . ج . م » ، وهو فيلم غير متماسك عن قصة حياة سبيج ويد - صديق فورد - والذي كان طيارا ماهرا خلال الحرب العالمية الأولى ، والذي أصبح كاتباً للسيناريو فى هوليوود بعد إصابته بالشلل إثر حادثة . وفيلم « بزوغ القمر » (١٩٥٧) لشركة وارنر ، وهو ثلاثية من حكايات ايرلندية تم تصويرها فى مواقع الأحداث الطبيعية ، كما قام بالتمثيل أعضاء فرقة أبى المسرحية . ثم فيلم « يوم جيديون » (١٩٥٨) لشركة كولومبيا البريطانية ، وهو الفيلم الذى استخدم فيه فورد اللون بشكل معبر ، لكن شركة كولومبيا قررت أن تحرمنا من مشاهدة هذه النسخة ، لتعرض الفيلم تحت اسم « جيديون رجل اسكتلنديارد » بالأبيض والأسود ، حتى لا تدفع الشركة تكاليف النسخ الملونة . ثم فيلم « صيحة الابتهاج الأخيرة » (١٩٥٨) لشركة كولومبيا ، وهو فيلم سياسى مقتبس عن رواية ذائعة الصيت للكاتب ادوين أوكورنر . ثم فيلم « الجنود الفرسان » (١٩٥٩) لشركة ميرش و « الفنانون المتحلون » ، وهو فيلم ملحمى مكون من فقرات عديدة يدور عن الحرب الأهلية ، ويعتمد على وقائع غارة حقيقية لفرسان الاتحاد فى أعماق الجنوب فى عام ١٨٦٣ . ثم فيلم « سير جنت ووتلج » (١٩٦٠) لشركة وارنر ، وهو دراما تدور فى ساحات القضاء عن محاكمة جنسى أسود من سلاح الفرسان بتهمة اغتصاب امرأة بيضاء وقتلها ، والذي نرى حكايته من خلال التعليق من خارج الكادر ، ومشاهد العودة للماضى (الفلاش باك) ، والذي قام بتصويره بيرت جليتون باللون ذات نزعة

تعبيرية . ثم فيلم « اثنان وكبة معا » (١٩٦١) لشركة كولومبيا ، الذي يبدو معالجة متفائلة لفيلمه « الباحثون » ، حيث يتم تحرير الاسرى البيض من قبائل الكومانشى الهندية . ويبدو أن فورد قد فقد فى اواخر حياته الفنية الاهتمام بالعناصر الشكلية فى فنه ، حتى انه بدأ فى الفترة ما بين ١٩٦٢ و ١٩٦٥ وكأنه يعيش حالة انعقاد مستمر . ومع ذلك فان هناك على ما يبدو اجساعا نقديا بأن أعماله الأخيرة كانت أعظم أفلامه التى وصل فيها الى درجة الكمال . وقد يبدو مقبولا على نحو ما فى فيلميه « الرجل الذى اطلق النار على ليبرتى فالانس » (١٩٦٢) و « خريف شاين » (١٩٦٤) ، وهما من الافلام الويسترن التاميلية العزينة ، لكن هذا التقدير النقدى لا ينطبق على الاطلاق على افلام شديدة الاصطناع مثل « علبة دولوفان العظيمة » (١٩٦٣) و « سبع نساء » (١٩٦٥) .

ان افلام فورد تعكس احيانا وجهه نظر عنصرية ، فافلامه من نمط الويسترن تظهر اليهود على انهم شياطين متعششون للنام أو بداليون نبلاء . لكنهم دائما - باستثناء وحيد هو « خريف شاين » - يلعبون دور الأعداء المرعبين ، كما تعكس افلام فورد فى بعض الاحيان نزعة عاطفية مفرطة ، وفى اغلب الاحيان نزعة ثقافية محافظة . لكن جون فورد مع ذلك مخرج أمريكى عظيم ، فان قدرته على التكيف مع نظام الاستوديو لم تمنعه من ان يصنع افلاما تتميز بالبراعة التقنية والرؤية الذاتية القوية ، والتي تثير الإعجاب باعتبارها من كلاسيكيات السينما فى العالم كله . (فمن بين المخرجين الذين اعترفوا بتأثير فورد عليهم سيرجى ايزنشتين ، بودوفكين ، أورسون ويلز ، فرانك كابرا ، هوارد هوكس ، انجمار برجمان ، مارك دونسكوى ، اكيرا كurosawa ، اليا كازان ، دوجلاس سيرك ، جون ميلوس ، برتران تافرنيه ، وبيتر وير) . وفى افلامه من نمط الويسترن استطاع أن يخلق عالما أسطوريا كاملا عن الماضى الأمريكى ، مما جعله يحقق مكانة قريبة من جريفيث ، فان التاريخ بالنسبة لكليهما تجسيد للحقيقة الاخلاقية أكثر من كونه تجسيدا لسياق واقعى بعينه ، كما أن رؤيتهما للماضى لا تتلاءم مع الحقيقة . ان الدقة التاريخية ليست هى الشئ المنشود عندهما ، وأن كل افلام فورد المهمة تقدم رؤية للعالم تعتمد على إعجابه وتقديره للقيم التقليدية داخل الحياة الرعوية مثل الشرف والاخلاص والانضباط والتشجاعة ، وانه بالفعل عالم متنسق وشديد التأثير لا نراه على هذا النحو من الجمال فى أية سينما أخرى .

هوارد هوكس

كان هوارد هوكس (١٨٩٩ - ١٩٧٩) مخرجاً مهماً آخر تناول في أفلامه موضوعات أمريكية خالصة . لم يكن هوكس يهتم بأن يكون صاحب أسلوب شديد الخصوصية مثل فون ستونبرج أو فورد ، لكنه كرس اهتمامه للبناء السردى الذى قد يتسم ببعض الصرامة ، إلا أنه يحقق وظيفته الدرامية ، بالإضافة الى تجسيده لأخلاقياته الخاصة مثل احترامه الشديد لهيئته وشجاعته الهائلة واحترامه لذاته . ولقد قام بإخراج ثلاثة وأربعين فيلماً خلال حياته الفنية التى استمرت نصف قرن من الزمان ، وقدم فيها العديد من الأفلام المهمة فى تاريخ أنماط الأفلام الأمريكية الجماهيرية . هناك ثلاثة أفلام أخرى أخرجه هوكس دون أن يرد اسمه فى العناوين ، وهى « المتسابق والسيدة » (١٩٣٣) ، « الخارج على القانون » (١٩٤١) و « الشيء » (١٩٥١) ، بالإضافة الى إخراجها جزءاً من الأجزاء الخمسة لفيلم « ضربة حظ لوهترى » (١٩٥٢) وكانت الفقرة الخاصة به بعنوان « تحرير اللص الأحمر » .

عمل هوكس فى بداية حياته ملاحاً جواً خلال الحرب العالمية الأولى ، قبل أن ينخل الى عالم السينما عام ١٩١٩ ، ليصل فى مجال الإكسسوار فى شركة مارى بيكفورد ، ليرتقى بين ١٩٢٠ و ١٩٢٥ الى وظيفة المونتير وكاتب السيناريو ، ثم أخيراً مساعد مخرج ، ثم ينتقل الى شركة فوكس ليوقع عقداً للإخراج وحيث صنع سبعة الافلام صامتة ، من بينها فيلم « فتاة فى كل ميناء » (١٩٢٨) ، الذى نال نجاحاً متوسطاً فى فرنسا ، لكن البداية الحقيقية فى حياة هوكس الفنية بدأت مع حلول الصوت ، عندما تحول الى العمل بشكل مستقل بدلاً من العقود طويلة الأجل مع الشركات . كان أول أفلامه الكئاطقة مائة فى المائة لشركة « فيرست ناشيونال » هو « دورية الفجر » (١٩٣٠) ، الذى يتناول دراما متاملة كئيبة تدور خلال الحرب الأولى حول ضريبة الدم شديدة القسوة التى يدفعها طيارو سلاح الجو ، وهو الفيلم الذى أظهر لقطات رائعة من خلال التصوير فى الجو . ثم يأتى بعد ذلك فيلم « ميشاق الجريمة » (١٩٣١) لشركة كولومبيا عن حياة السجون . ثم فيلم « التجهيز يزيجر » (١٩٣٢) لشركة وارنر عن عالم سباق السيارات ، لياتى بعد ذلك أهم أفلامه خلال أوائل الثلاثينيات ، وهو الفيلم الكلاسيكى عن عالم العصابات

« الوجه ذو الندبة » بقسوة وسخرية عن صعود وهبوط رجل عصابات من شيكاغو يدعى « توني كامونتي » ، والذي كانت عصابته أشبه بأسرة حاكمة مؤلفة من أمراء قتلة * (على الرغم من أن هيوز كان فخوراً بهذا الفيلم ، إلا أنه قام بسحبه من دور العرض بعد سنوات قليلة ، ليختفى الفيلم حتى يظهر مرة أخرى في عام ١٩٧٩ بعد ثلاث سنوات من موت هيوز ، حيث لم يكن ممكناً رؤية الفيلم طوال تلك الفترة إلا بشكل سرى ، لتقوم شركة يونيفرسال في عام ١٩٨٣ بإعادة إنتاج الفيلم بقدر أكبر من القسوة والعنف ، لتدور أحداث القصة هذه المرة عن مهرج المخدرات الكوبيين في ميامي المعاصرة ، وكان هذا الفيلم الأخير من إخراج برايان دي بالما) * ولقد كان « الوجه ذو الندبة » أعظم أفلام العصابات خلال الثلاثينيات ، كما استغل بداية التصاون المستمر بين هيشمت وهوكس ، الذي استمر طوال بقية العقد (في الحقيقة أنهما بدأ التعاون من خلال اشتراكهما في سيناريو فيلم العصابات « العالم السفلي » الذي أخرجه فون ستيرنبرج عام ١٩٢٧ ، وقام جارمز بتصويره بطريقة تشبه كثيراً « الوجه ذو الندبة ») *

وعلى الرغم من أن لوحات العناوين لفيلم « الوجه ذو الندبة » تزعم أنه يعتمد على رواية أرميتاج تربل ، فإن هناك قدراً كبيراً من الاختلاف بين الرواية والفيلم فيما عدا العنوان ومصدر الإلهام الرئيس وهو كامونتي ، فقد تم تصوير الفيلم - أقرب أفلام هوكس إلى قلبه - في عام ١٩٣٠ ، لكنه لم يعرض إلا بعد عامين ، وكان هيوز يناضل خلالهما « مع مكتب جيز » (أو الرقابة في « اتحاد منتجي وموزعي الأفلام في أمريكا ») ، حيث دار الجدل والخلاف حول إذا ما كان ضرورياً حذف بعض لقطات الفيلم * وبالفعل تم عرض الفيلم عام ١٩٣٢ بعد حذف أو تهذيب بعض المشاهد وإضافة مشهد ختامي أخلاقي ، وعدة لقطات أخرى ، مع تغية العنوان إلى « الوجه ذو الندبة ، عارمة » ، ومع ذلك فإن الفيلم أثار ردود فعل عنيفة بين الجماعات التي تعرضت على فرض « ميثاق الانتساج » بسبب غثاب الفيلم ونزعتة الأخلاقية من وجهة نظر المحافظين *

كان الفيلم المهم التالي لهوارد هوكس هو « فيلا فيلا » (١٩٣٤) ، وهو من نوع قصص سيرة الحياة الذي اشترك في كتابته هيشمت مع هوكس لكي يتحول مشروع السيناريو إلى جاك كونواي لاستكماله ، بسبب تدخل لويس ب * ماير الذي كان ينتجه لحساب شركة «م.ج.م» ، ولكن تعاون هيشمت وهوكس في فيلم « القرون العشر » (١٩٣٤) لشركة كولومبيا حقق نجاحاً ساحقاً ، ويحكي الفيلم عن قصة منتج طاغية في

برودواي (قام بالدور جون باريمور) يظل طوال الفيلم - الذي يدور في قطار « القرن العشرون » السريع في رحلته من شيكاغو الى نيويورك - وهو يحاول أن يطيب خاطر زوجته المثيلة الكارهة له (قامت بالدور كارول لومبارد) ، حتى توافق على الظهور في عرضه التالي . وبفضل الحوار المتسلاحق السريع والتوليف النابض بالسرعة ، أصبح فيلم « القرن العشرون » هو النموذج الأول الذي تأسست عليه كوميديا «الاسكرو بول» أو « الكرة اللولبية » ، التي تعتمد على الحوار ، والتلاعب اللفظي ، والمواقف التي تنمو وتتغذى في إيقاع معين ، وهذا هو النمط الكوميدي الذي سوف يستمر في السينما الأمريكية خلال أواخر الثلاثينيات والأربعينيات . لكن ربما كان أهم أفلام هوكس خلال الثلاثينيات هو « الطريق الى المجد » (١٩٣٦) الذي يطاول قصة فيلم المخرج لويس مايلستون : « كل شيء هاديء في الجبهة الغربية » (١٩٣٠) ، أو فيلم « طريق المجد » (١٩٥٧) ، و « خزانة مهندس مليئة بالرصاص » (١٩٨٧) وكلاهما من إخراج ستانلي كوبريك ، فهذه الأفلام تنتمي الى بعض أفلام السينما الأمريكية التي تلقى بقوة ضد الحرب . وقد قام داريل زانوك بانتساج الفيلم لشركة فوكس ، ليجمع مواهب عديدة مع هوكس ، والسيناريو كتبه وليم فوكنر وجويل سايير (وقد تماون معها هوكس ونونالتي جونسون دون أن يرد ذلك في العناوين) ، كما قام بالتصوير جريج تولاند ، وجسد الأدوار ببراعة فردريك مارش ووارنر باكستر ليحكي الفيلم قصة تجربة قاسية من الأهوال داخل خندق عسكري خلال الحرب الأولى ، ليؤكد في النهاية على أن ما أبقى هؤلاء الرجال أحياء في هذا العالم المتوحش هو التلاني في العمل ، وأداء الواجب ، والاعتزاز بالزمالة والصداقة . (من الجدير بالذكر أن هوكس كان قد أخرج عام ١٩٣٦) فيلما بنفس الاسم ، لكن الموضوع يختلف تماما . وفي الحقيقة أن « الطريق الى المجد » (١٩٣٦) يظهر تأثيرا كبيرا بالفيلم الفرنسي المناهض للحرب « صلبان خشبية » (١٩٣٣) الذي اشترته شركة فوكس . لسكى تقص بعض المشاهد الثورية وتفسيرها الى فيلم هوكس ، بالإضافة الى قيام هوكس بنفسه بمحاكاة الفيلم الفرنسي في لقطات أخرى . كما يؤكد بعض المعاصرين لانتاج الفيلم أن السيناريو الأصلي كان شديد الاقتراب من الفيلم الفرنسي « صلبان خشبية » .

ولقد عاد هوكس الى موضوع مشابه في فيلم « الملكة وحدهم لهم اجنحة » (١٩٣٩) لشركة كولومبيا ، والذي كتبه هوكس مع جول فورتشان ، معتمدا على تجربته الخاصة كطيار خلال الحرب الأولى . ويمكن اعتبار هذا الفيلم أجمل أفلامه عن عالم الطيران ، والذي يحكي عن طيار

خط جوى تجارى يحاول ارتياد عالم البريد الجوى فى امريكا اللاتينية ، ليؤكّد الأمشولة الكلاسيكية الدائمة عند هوكس بشروية التفانى فى العمل ، والالتزام بروح الجماعة لمواجهة الخطر اليومى الذى قد يؤدى الى الموت ، كما اضاف هوكس ايضا الى اسهاماته فى عالم « كوميدى الكرة اللولبية » ، مع فيلمه الذى يتسم بنزعة عبثية فوضوية « تربية طفل » (١٩٣٨) لشركة « آر . كيه . أو » والذى حاول بيتر بوجدانوفيتش محاكاته على نحو باهت فى فيلم « ايه الحكاية يا دكتور ؟ » (١٩٧٢) لشركة وارنر - كما عاد هوكس الى هذا النمط مرة أخرى مع فيلمه « كرة النار » (١٩٤١) لشركة « آر . كيه . أو » ايضا ، كما قدم محاولة ناجحة فى اعادة اخراج فيلم « صفحة الغلاف » (١٩٣١) للمخرج لويس مايلستون تحت اسم « قتاته فرايدلى » (١٩٤٠) لشركة كولومبيا ، وهو الفيلم الذى يحتشد بحوار متداخل سريع الايقاع . ثم يعود هوكس الى موضوعات أكثر جدية فى فيلمه « سرجنت يورك » (١٩٤١) ، الذى يحكى فيه بنزعة وطنية وزينة قصة حياة أحد أبطال الحرب الأولى - وكان هذا الفيلم مثل الأفلام الثلاثة التالية من انتاج وارنر - وخلال الحرب العالمية الثانية قدم هوكس فيلم « سلاح الجو » (١٩٤٣) والذى يدور حول دراما المعارك القاسية ، وقام بتصويره بواقعية ذات نزعة تسجيلية المصور جيمس وولج هاو ، ثم فيلم « أن تملك ولا تملك » (١٩٤٤) الذى يتسم باليلودراما الرومانسية المسرفة ، والمقتبس عن رواية لارنس هينجواى ، حيث كتب السيناريو وليم فوكنر وجول فورتمان ، ويقوم بالبطولة همفري بوجارت فى أول اشتراك له مع لودين باكول فى أول ادوارها السينمائية ، ولقد قام هذا الثنائى ايضا ببطولة فيلم « النوم الكبير » (١٩٤٦) الذى ينتمى الى نمط « الفيلم نوار » ، ويدور فى أجواء غريبة قائمة ، ويحكى عن حبكة معقدة ، قام بالاشتراك فى كتابتها فوكنر ، لى براكيت ، وفورتمان ، عن رواية من تأليف ريموند شندلر ، وقد كانت الحبكة من التعقيد ، حتى ان كتاب السيناريو زعموا انهم لم يكونوا يفهمونها . وكان آخر أفلام هوكس الجدية خلال الأربعينيات هو فيلم « الويسترن المالح » « النهر الأحمر » (١٩٤٨) الذى يحكى عن مبارزة نفسية بين رجل « جون وين » وابنه بالتبني « مونجمرى كليفت » ، وبين العالم القاسى الذى يعيشان فيه ، حيث تدور الأحداث حول قيادة قطع من الماشية للمرة الأولى من تكساس الى كانساس فى عام ١٩٦٥ . ولقد عانى هذا الفيلم من صعوبات قاسية ، حيث أدى الى افلاس منتج - شركة أفلام مونترى - عندما تجاوز تصويره فى المواقع الحقيقية تكاليف الانتاج برقم كبير ، كما ان الشركة المنتجة عانت من الديون لأصحاب قطعان الماشية التى اشتركت فى الفيلم . بالإضافة الى عدم قدرتها دفع أجر

معمل التحفيز والطبع ، بالإضافة الى أن هوارد هيوز زعم أن هوكس قد اقتبس نهاية فيلمه « الخارج عن القانون » (١٩٤١) . ومن المفارقات أنه تم استرضاء هيوز عندما قام بنفسه بإعادة توليف النهاية ، كما تم اختصار الفيلم عند عرضه بعد عام كامل من انتاجه بحذف بعض اللقطات مع استخدام التعليق من خارج الكادر لتبرير القفزات في السرد الروائي . وبعد سنوات قامت شركة « الفنانون المتحدون » بطبع نسخ جديدة من فيلم هوكس الأصلي ، وهو ما أثار استهجان هوكس الذي كان يفضل النسخة التي اعتمدها هيوز) .

وقد عاد هوكس الى الكوميديا بأفلام ثلاثة لشركة فوكس هي : « كنت عريسا في الحرب » (١٩٤٨) و « شغل قروود » (١٩٥٢) الذي حاول إعادة احياء كوميديا « الكرة البلوبية » ، و فيلم « الرجال المهذبون يفصلون الشقراوات » وهو كوميديا موسيقية تم تصويرها بالمشاشة العريضة . أما فيلم « السماء الكبيرة » (١٩٥٣) والمأخوذ عن سيناريو من تأليف داني نيكولز فهو من نوع الويسترن ، لكنه حقق نجاحا متواضعا ، ليس بمرور في عمل الأفلام بشكل متقطع خلال الخمسينيات والستينيات . وكانت بعض هذه الأفلام أقل من مستواه في الثلاثينيات والأربعينيات مثل « أرض القراعنة » (١٩٥٥) ، « رياضة الرجل المفضلة » (١٩٦٤) ، « الخط الأحمر » (١٩٦٥) ، و « ريو لوبو » (١٩٧٠) ، والذي كان آخر أفلامه . لكن بعض هذه الأفلام ظل محتفظا بتلك الشرارة من الحيوية التي تجعل أفلام هوكس تتميز بسرعة الإيقاع ، مثل فيلمه « هاتاري » (١٩٩٢) ، وهو كوميديا مغامرات في أفريقيا ، وفيلميه من نمط الويسترن « ريو برافو » (١٩٥٩) و « الدودادو » (١٩٦٧) . في بعض الأحيان كان هوكس يعيد إخراج بعض أفلامه مرة أخرى ، فقد أعاد فيلم « كرة النار » (١٩٤١) في كوميديا موسيقية باسم « مولد أغنية » (١٩٤٨) ، ولكن هذا الفيلم الأخير لم ينجح . كما اتجه مخرجون آخرون لإعادة إخراج بعض أفلام هوكس مثل « طريق انديانا بوليس السريع » (١٩٣٩) والمأخوذ عن « الجمهور يزمر » ، بالإضافة الى استخدام بعض لقطاته أيضا ، كما أعاد المخرج مايكل وينر إخراج فيلم « النوم الكبير » عام (١٩٧٥) . ومن الجدير بالذكر أن هوكس قام بإنتاج بعض الأفلام لشركته الخاصة مثل « السماء الكبيرة » ، بالإضافة الى فيلم الخيال العلمي « الشيء » (١٩٥١) ، الذي تذكر العنوانين أنه من إخراج كريستيان نايباي الذي كان المونتير البارز لبعض أفلام هوكس ، مثل « أن تملك ولا تملك » ، « النوم الكبير » ، « النهر الأحمر » و « السماء الكبيرة » . كما قام هوكس بإخراج بعض الأفلام

دون ذكر اسمه في العناوين ، كـ فيلم « الخارج على القانون » (١٩٤١) من إنتاج هوارد هيويز ، وهو الفيلم الذي عالج الـويسـسـترن من خلال العلاقات الجنسية ، مما أثار « اتحاد منتجي وموزعي الأفلام في أمريكا » (الرقابة) لاحتوائه على بعض مشاهد الاغتصاب ، مما اضطر المنتج لحذف بعض المشاهد والانتظار عامين كاملين قبل عرضه ، على الرغم من أنه شن حملة اعلامية تعتمد على إثارة الفرائز بالتركيز على المصدر المثير للنجاسة الوليدة آنذاك جين راسل) .

كان هوارد هوكس مثل واحد من أبطال أفلامه ، وجلا يتفانى في أداء عمله الذي يتقنه إتقاناً كاملاً . وهو ما جعله يصنع بعضاً من أهم الأفلام أنماطاً السينمائية الأمريكية ، بل أنه ساهم أيضاً في خلق هذه الأنماط ، ولأنه بدأ حياته الفنية كاتباً للسيناريو ، فقد كان يقوم بدراسة السيناريو وتعديله في كل فيلم من أفلامه . وقد لا يتميز هوكس بأسلوب بصري خاص ، فقد كان يقوم بتكوين الكادرات من لقطات متوسطة من مستوى العين العادية ، وكان ذلك ملائماً لنظام الاستوديو في معظم الأحوال ، بالإضافة إلى عدم اهتمامه باستخدام مؤثرات المونتاج المبهرة أو حركة « الكاميرا الذاتية » . (ويشير الناقد جيرالد ماست بذلك إلى أن استخدام هوكس لمستوى العين العادية في تصوير اللقطات لم يكن أمراً تقليدياً على الإطلاق ، وأنه كان يخلق حالة من التوحد بين المتفرج وما يراه على الشاشة ، لأن اللقطة تبدو وكأنه قد تم تصويرها من أحد المقاعد إلى جانبه) . وقد كان هوكس يترك أمر الإضاءة لمديرى التصوير الذين كان بعضهم من أبرز المصورين في هوليوود ، مثل جريج تولاند ، في جارميز ، جيمس وونج هاو ، توني جاوديو ، أرنست هولر ، راسل هارلان ، وسيد هيكوكس . لكن هوكس كان أولاً وقبل كل شيء يجيد فن الحكاية عن طريق الصورة ، كما كان يتميز بمرح مهذب ، بالإضافة إلى اهتمامه بخلق نزعة وجودية بالوضع الإنساني في الظروف الصعبة ، أننا يمكن أن نوصف أفلامه بأنها أفلام رجولية ، ومن المؤكد أن أبطاله يفضلون صحبة النساء اللاتي يشاركن الرجال طباعهم ، على نحو ما جسدهته لورين باكول . ولعله من الأكثر دقة أن نسمى أفلامه « أمريكية » بالمعنى الذى عبر عنه مؤسس أرشيف السينما الفرنسي اثنى لانجلوا : « أن هوكس تجسيد للرجل المعاصر . ومن المثير أن السينما الخاصة به قد سبقت عصره ، لقد كان أمريكياً مثلما كان جريفيث أو فيدور ، ولكن البناء الروحى المادى فى أفلامه ينبع من أمريكا المعاصرة ، مما يجعلنا أكثر اقترباً من التوحد معها سواء فى الإعجاب بها أو فى نقدها » .

الفريد هيتشكوك

كانت الشخصية المهمة الرابعة في السينما الأمريكية الناطقة خلال تلك الفترة هو المخرج الانجليزي ، الفريد هيتشكوك (١٨٩٩ - ١٩٨٠) ، وقد كان مثل فورد وهو كس فنانا يتمتع بأجادة البراعة الحرفية ، لكنه كان أيضا يملك مثل دون ستيونبرج أسلوبا خاصا . لقد ظل يعمل طوال معظم حياته الفنية في نمط سينمائي واحد - وهو فيلم التشويق المرعب - ولكن عبقريته السينمائية تتجاوز ذلك ، بل انها تحل هذا النمط الى مستويات سامية ، ولقد أطلق عليه الناقد والمؤرخ أندرو سساريس بحق أنه كان المخرج المعاصر الوحيد الذي استطاع أن يجمع في أسلوبه بين عناصر شديدة التنوع والاتساع مثل تقاليد مورناو الكلاسيكية (مثل حركة الكاميرا والميزانسين) ، وتقاليد ايزنشتين (المونتاج) . ولقد استطاع هيتشكوك طوال القرنين الماضيين أن يصبح موضع اهتمام النقاد واصحاب النظريات من كل المدارس والاتجاهات ، بدءا من النزعة المحافظة عند الروم الكاثوليك ، وانتهاء الى النزعات الراديكالية والنسوية وما بعد الجينوية .

تلقي هيتشكوك تعليمه الأولي في مدارس الجيزويت ليعمل بعد ذلك رساما في قسم الاعلانات بشركة التليفرايف ، ثم يلتحق بفرع لندن من شركة « الممثلون المشهورون - لاسكي » ، بوظيفة كاتب للمناوين الفرعية الجانبية منذ عام ١٩٢١ . وظل ينتقل بين العديد من المهن السينمائية المختلفة مثل الكتابة وتصميم الديكورات ، والمساعدة في الاخراج حتى قام المنتج مايكل بالكون بشراء الاستوديو ليؤسس « شركة أفلام جينز بورو » في عام ١٩٢٤ ، لينال هيتشكوك فرصة التعاقد كمخرج مع الشركة الجديدة ، ولأنه كان هناك اتفاق للتعاون المشترك بين بالكون وايريك بومر رئيس شركة « أونا » ، فإن هيتشكوك قام بصنع أول فيلمين روائيين له في الاستوديوهات الألمانية ، حيث وقع تحت سحر النزعة التعبيرية وأفلام « مسرح الغرفة » . وكان هذان الفيلمان هما « حديقة المتعة » (١٩٢٥) ، و « نسر العجل » (١٩٢٥) ، اللذان تم عرضهما عام (١٩٢٧) ، بالإضافة الى قيام هيتشكوك قبل ذلك بفترة وجيزة بعمل ديكورات فيلم « الحارس الأسود » (١٩٢٥) من اخراج جراهام كاتس في استوديوهات « أونا » ، في نفس الوقت الذي كان يقوم فيه مورناو بتصوير فيلمه « الضحكة الأخيرة » ، حيث تأثر هيتشكوك بطريقته في اعطاء المنظور مسحة تعبيرية ظهرت على الفور في فيلميه الأولين ، وقد ظل

هذا التأثير مستمرا معه طوال فترة افلامه الصامتة ، بل انه استمر الى ما بعد ذلك بكثير . لذلك كان طبيعيا أن يحقق نجاحه الأول مع فيلم « النزيل » (والذي يحمل عنوانا آخر هو « قصة الضباب في لندن » من إنتاج ١٩٢٦ وعرض ١٩٢٧) ، فقد كان هذا الفيلم من النمط السينمائي الذي سوف يستمر في صنعه بشكل متفرد وخاص . (كان فيلم « النزيل » أيضا هو أول فيلم يقرر فيه هيتشكوك أن يظهر على الشاشة ، في نوع من التكتة ، والتي سوف تصبح بصمته الخاصة ذات النزعة الاعلانية لكل افلامه التالية ، فيما عدا فيلم « الرجل القلط » (١٩٢٧) الذي يقوم فيه بالظهور ليحكي لنا المقدمة الكاملة للفيلم . وقد كان الأمر يشبه أحيانا ما يفعله الفنان عندما يقوم بالتوقيع على أعماله) . يعتمد فيلم « النزيل » على رواية عن جاك السفاح من تأليف ماري بيلوك - لاونديس ، والتي تحمل نفس الاسم « النزيل » ، وقد أخرجه هيتشكوك كفيلم تشويق . مرعب يحمل بصمات تعبيرية ، مما حقق للمخرج شهرة هائلة ، ولما يتجاوز عمره السابعة والعشرين . كما أن الفيلم كان يحتوي على بعض مؤثرات هيتشكوك الاسلوبية ، مثل قدمي القتال وهما تسيران في إيقاع رتيب في الطابق العلوى ، وقد تم تصويرهما من خلال سقف زجاجى سميك من وجهة نظر أسرة تجلس مرتعدة في الطابق السفلى . كما قدم المخرج الشباب ستة افلام صامتة أخرى ، اثنان منها لشركة جينز بورو ، وهما « فى أسفل التل » (١٩٢٧) و « الفضيحة السهلة » (١٩٢٧) ، و أربعة افلام لشركة بريطانية المالية : « الغاتم » (١٩٢٧) ، و « زوجة الفلاح » (١٩٢٧) وقد تم عرضه (١٩٢٨) ، و « شمبانيا » (١٩٢٨) ، و « الرجل القلط » (١٩٢٨) وقد تم عرضه (١٩٢٩) ، وذلك قبل أن يعود الى نمطه المفضل مرة أخرى ليقدم أول افلامه البريطانية الناطقة .

كان ذلك هو فيلم « ابتزاز » (١٩٢٩) الذي كان مخططا له أن يكون فيلما صامتا ، لكنه أعيد تصويره مع اضافة دوبلاج صوتي (ولأن دور البطلة لمثلة بولندية ، فان الممثلة الانجليزية جون بارى هي التي قامت بالدوبلاج لنورها) . وعلى الرغم من أن الدخول في عصر الصوت بالنسبة للاستوديوهات البريطانية كان يتسم بالتعجل ، فان فيلم « ابتزاز » استطاع أن يكون واحدا من أفضل افلام هذه الفترة بفضل أسلوب حركة الكاميرا الناعمة ، والاستخدام المعبر للصوت الطبيعي وغير الطبيعي على السواء . اعتمد الفيلم على مسرحية شهيرة من تأليف تشارلز بينيت ، ليحكي قصة امرأة يتم ابتزازها لأنها قتلت رجلا حاول اغتصابها . وقد استخدم هيتشكوك الصوت لكي يبدأ طريقته المفضلة في التبرير عن الاحساس الكابوسى في سياق الحياة اليومية العادية .

ففي أحد المشاهد يصور شعور البطلة بالاحساس بالذنب بواسطة ما يبدو انه قرع الاجراس الذي لا ينتهي عند باب المحل ، وفي مشهد قال تبرز كلمة « سكبن » ، والتي تذكر البطلة بسلاح القتل من خلال حوار عادي . لكن الكلمة تظل تتردد المرة بعد الاخرى ، حتى انها تغطي على الحوار ذاته الذي يصبح على شريط الصوت مجرد همهمة غير مميزة . لقد تمتعت هذه المؤثرات الخلاقة بالحرية الابداعية لدى هيتشكوك ، وكان الفضل في ذلك في الحقيقة يعود الى الاضطراب الى استخدام دوبلاج الصوت بعد التصوير في لقطات كان من المقرر لها ان تظل صامتة . ولهذا السبب نفسه فان مشاهد التوتر من الفيلم — خاصة في بكرته الاولى والاخيرة — تمتعت بنعومة وتدفق لم تكن تمتلكها الافلام الناطقة الاولى (فلم يكن هيتشكوك مقيدا الى اى ميكروفون ، حيث انه قام بتصوير الفيلم على انه فيلم صامت) . وسوف يكون المشهد الختامى من فيلم « ابتزاز » « موفية » ظلت من السمات الاسلوبية لهيتشكوك ، حيث نرى مطاردة محبوبة وسط شوارع او ابنية شهيرة ، على نحو ما نرى في هذا الفيلم ، مطاردة البوليس للجرم خلال قاعات المتحف البريطانى .

قام هيتشكوك بعد ذلك باخراج بعض اجزاء من الاستعراض الموسيقى الذى أنتجته مؤسسة السينما البريطانية تحت اسم « استوديو الستري ينادى » (١٩٣٠) ، بالإضافة الى معالجة باعثة لمسرحية شون اوكيزى « جونو الطاووس » (١٩٣٠) ، ليعود هيتشكوك بعد ذلك الى نمط الرعب والتشويق مع فيلم « جريمة قتل » (١٩٣٠) الذى تم اقتباسه عن مسرحية من تأليف هيلين سمسون وكليمانس دين ، وقامت بكتابة السيناريو الما ريفيل (١٩٠٠ — ١٩٨٢) ، والتي كانت زوجة هيتشكوك ، واشتركت في كتابة السيناريو او الاقتباس او عمل السيناريوهات التنفيذية للعديد من افلامه منذ ١٩٢٧ حتى ١٩٥٠ . (وقد أنجبت ابنة وحيدة هي باتريشيا (ولدت عام ١٩٢٨) والتي عملت بالتمثيل لفترة قصيرة ، وظهرت في دورين قصيرين في فيلمين لابيها هما : « غرباء في قطار » فى عام ١٩٥١ ، و « سايكو » فى عام ١٩٦٠) .

وفى فيلم « جريمة قتل » أكد هيتشكوك موهبته فى الاستخدام الخلاق للصوت ، حيث تدور القصة حول ممثل مشهور يقتنع ببراءة فتاة متهمه ، ويحاول ان يحل غموض جريمة القتل لاثبات هذه البراءة . وفى هذا الفيلم نرى للمرة الاولى مشهدا حواريا مرتجلا ، كما نرى للمرة الاولى أيضا استخدام شريط الصوت للايجاع بتيار الوعي داخل وجدان الشخصية (بينما نسمع فى الوقت ذاته موسيقى افتتاحية « تريستان وايزولده »

وكانها قادمة من جهاز الراديو خارج الكادر) • بالإضافة الى قيام هيتشكوك بتجريب الصوت غير الطبيعي ، وقيامه بحركة بانورامية كاملة في ٣٦٠ درجة في نفس الوقت الذي يكون فيه الحوار مستمرا • لقد اكتسب هيتشكوك آنذاك مكانة أهم مخرج بريطاني ، لكنه قام بعد ذلك بإخراج ثلاثة افلام متفاوتة الجودة لمؤسسة السينما البريطانية هي « احتيال » (١٩٣١) ، المكتسب عن مسرحية لجون جولدزورثي ، والتي يتسم بنزعة ميلودرامية اجتماعية مسرفة في الحوار ، ثم فيلم « وقم » (١٩٣١) ، وقد عرض (١٩٣٢) وهو محاكاة ساخرة لافلام الرعب والتشويق ، ويحتوي على مشهد ختامى تنتهي فيه المطاردة بتصادم قطارين ، وقد تم تنفيذ المشهد بالجمع بين لقطات أرشيفية ونماذج « ماكيتات » مصغرة ، ثم فيلم « ثرى وغريب » (١٩٣٢) ، وهو كوميديا رومانسية مؤلفة من فقرات ، وتدور حول رحلة عبر العالم يقوم بها زوجان في شهر العسل • ثم يقوم هيتشكوك بإخراج انتاجه المستقل « وقصصات الفلاس من فيينا » (١٩٣٣) ، وهو فيلم موسيقي بارع عن عائلة شتراوس ، ليحصل بعد ذلك على عقد من شركة جومون البريطانية - حيث كان مايكل باكسون يشغل منصب مدير الانتاج منذ عام ١٩٣١ - وكانت افلامه لهذه الشركة من نمط افلام الرعب والتشويق هي التي اكسبته شهرته العالمية •

كان اول هذه الافلام هو « الرجل الذي كان يعرف أكثر من اللازم » (١٩٣٤) ، وهو فيلم يتسم بتعقيد الحبكة وبنزعة تعبيرية قاتمة - وهو الفيلم الوحيد الذي قام هيتشكوك بإخراجه مرة أخرى في فترة لاحقة - وهو يتناول قصة زوجين يقضيان اجازة في سان هوريتز ، يعملان بالصدفة بخطة لاغتيال أحد رجال الدولة الأجانب في لندن ، مما يؤدي الى اختطاف طفلهما على يد عصابة القتلة (التي يتزعمها الممثل بيتر لوري ، والذي أصبح ذا شهرة عالمية كبيرة كقاتل للأطفال في فيلم فريتر لانج الشهير « م » (١٩٣١) ، وكان دوره في فيلم هيتشكوك هو اول ادواره الناطقة بالانجليزية) • لقد كان الزوجان يواجهان مشكلة استعادة طفلهما في نفس الوقت الذي يحاولان فيه منع خطة الاغتيال دون ابلاغ الشرطة • ويعتبر هذا الفيلم مثالا هيتشكوكيا كلاسيكيا على الرعب الذي يفرض نفسه في وسط تيار الحياة اليومية ليواجه الناس الأبرياء • وكما أنه يجعل هيتشكوك بعض المشاهد تدور في مواقع شهيرة ، وهي هنا قاعة « البرت هول » الملكية الموسيقية (التي تم تصويرها بطريقة شوفتان لئيم طبعها فيما بعد معمليا) ، حيث يتم اجهاض خطة الاغتيال عندما تطلق الأم صرخاتها ، ومثل مشهد تبادل اطلاق النار في « وست اند » ، وهو المشهد الختامي للفيلم •

كان فيلم هيتشكوك التالى هو « ٣٩ خطوة » (١٩٣٥) ، المقتبس بتصريف عن رواية جون بوشان ، وهو من بين أفضل أفلام المخرج ، فهو يجمع بين التشويق واللمسة الساحرة فى وقت واحد ، ويدور هوة أخرى حول الموقف الدرامى الذى يفضل هيتشكوك دائما ، عن رجل يرى يتناول اثبات براءته فى الوقت الذى يجد نفسه مطاردا من عصابة الأشرار ومن الشرطة فى آن واحد . يبدأ الفيلم بجريمة قتل غامضة تموت فيها مرشدة للبوليس فى شقة البطل ريتشارد هاناي (روبرت دونات) ، الذى يهرب من لندن بالقطار فى اتجاه الشمال ليصل الى اسكتلندا ، لكنه يجد نفسه فجأة فى قبضة القاتل ليهرب من جديد ليجد نفسه فى مواجهة الشرطة التى تقبض عليه ، لكنه يهرب عن طريق المستنقعات الاسكتلندية بينما تطارده عصابة الأشرار والشرطة ، بينما يكون مقيدا الى يد مدرسة شابة لطيفة (مادلين كارول) والتي تتصور أنه قاتل حقيقى، لتنتهى تلك المطاردة فى النهاية فى لندن لتتكشف كل الأسرار وتحل جميع المشاكل . ان هذا الفيلم يتمتع بالذكاء التقنى والإيقاع السريع ، حتى انه يجسد السرد السينمائى فى أفضل حالاته ، (لقد تمت إعادة اخراج هذا الفيلم مرتين الأولى عام ١٩٥٩ من اخراج رالف توماس ، والثانية عام ١٩٧٨ من اخراج دون شارب ، لكن أيا منهما لم يصل الى مستوى الفيلم الاصل) ، كما أن الفيلم يحتوى على بعض النماذج الكلاسيكية للمونتاج السمى البصرى ، فعندما تكتشف عاملة التنظيف جثة القتيلة فى شقة البطل تطلق صرخة عالية ، لتصبح هذه الصرخة فى المشهد التالى مباشرة صفر القطار الذى يحمل البطل الى اسكتلندا .

وفى عام ١٩٣٦ يقدم هيتشكوك فيلم « العميل السرى » المقتبس عن مسرحية من تأليف كامبل ديكسون ، والتي تعتمد على شخصية « آشندين » فى قصص المخامرات التى ألفها سومرست موم . يتناول الفيلم قصة كاتب شهير (جون جيلجود) ، يعمل فى الوقت ذاته عميلا بريطانيا ويلاحق جاسوسا ألمانيا ويقتله فى سويسرا خلال الحرب الأولى ، دون أن يقع الفيلم فى أية أحكام اخلاقية مسبقة ، مما جعل المخرجين يشعرون بقدر من القموص فى مشاعرهم تجاه الشخصيات ، وهو الأمر ذاته الذى حدث مع فيلمه التالى « تخريب » (١٩٣٦) الذى يعتبر أكثر أفلام هيتشكوك كآبة - حتى اخراجه لفيلم « ساپكو » (١٩٦٠) - وهو اقتباس معاصر لرواية جوزيف كونراد « العميل السرى » (١٩٠٧) ، حيث نرى بطل الفيلم فيرلوك - الذى يمتلك دار سينما صغيرة فى لندن - وهو يعمل بشكل سرى مع جماعة من الفوضويين الذين يخططون لتدمير المدينة . ان فيلم « تخريب » يحتوى على بعض من أفضل مشاهد هيتشكوك

في براعتها الحرفية ، فذروة الفيلم تأتي عندما يقوم فيرلوك بارسال شقيق زوجته الصغيرة لكي يزرع قنبلة زمنية دون أن يعلم الصبي بحقيقة ما يحمله . ويخوض سلسلة من المصاعب عند كل نقطة في رحلته ، فمرة يصادفه الزحام ، ومرة أخرى يجذبه مسرح العرائس . وعندما يقترب موعد الانفجار ، كان الصبي يركب حافلة ، ليصبح محتاج هيتشكوك أكثر تعقيدا حتى يجعل المتفرج يقوم بتفريغ توتره في اللحظة التي تنفجر فيها القنبلة ، ويلقى الصبي وركاب الحافلة مصرعهم . في مشهد لاحق تعلم السيدة فيرلوك بمسئولية زوجها عن موت شقيقها ، فتقتله على مائدة الطعام بواسطة السكين . وإن التوليف في مشهد تناول طعام العشاء الذي يسبق هذا الفعل مباشرة هو من أكثر المشاهد قوة في أفلام هيتشكوك ، كما أنه يوضح الجهد الهائل الذي بذله المخرج في رسم التفاصيل ، حيث يتأمل لحظة بلحظة وصول السيدة فيرلوك الى قرارها ، وعندما تتخذ هذا القرار يكون الرجل بدوره يعاني من الاحساس بالذنب ؛ حتى انه يمتنى الموت لنفسه عقابا على جريمته . وبالإضافة لهذه التأثيرات الموثاجية المعقدة ، فإن فيلم « تخريب » يحتوي على أصوات ذكية لكن السينما وحب مشاهدة الأفلام ، حيث أن دور فيرلوك في الفيلم هو امتلاك وإدارة دار عرض سينمائي ، (ويتضح اختيار هيتشكوك الواعي لهذه المهنة عندما نعرف أن البطل في الرواية الأصلية كان يتاجر في الأدب الداعر) ، فعل سبيل المثال يبدي فيرلوك كراهية واشمئزازا لأفلام القتل والجريمة ، لكنه يضطر لتأجيرها وعرضها لكي يرضى رواد السينما ، كما أن قرار السيدة فيرلوك قتل زوجها يبدو متسقا مع ما يظهر في خلفية الصورة من أحد أفلام ديزني الكارتونية - كانه شبح يستحث البطلة على القتل - ويبدو فيه عصفور صريحا بسهم اخترق صدره أطلقه عليه طائر آخر ، بينما يتردد على شريط الصوت الصدى لجملة : « من قتل العصفور ؟ » .

ثم يأتي فيلم « شاب وبرى » (١٩٣٧) ، وهو فيلم خفيف يدور حول مطاردة مزدوجة على طريقة جريفيث ، ويبدو مميذا في احتوائه على لقطة تبلغ ١٤٥ لقما لكamera تسير على قضبان ، وتنتقل من لقطة عامة في البداية حتى تنتهي بالقطعة قريبة جدا ، وكأنه قد تم تصويرها من عين الشخصية الرئيسية . أما فيلم « السيدة تختفي » (١٩٣٨) فقد كان آخر أفلام هيتشكوك البريطانية من نمط الأفلام البوليسية والتشويق ، (أعيد اخراج هذا الفيلم في عام ١٩٧٨ عن سيناريو جورج أكسيرود واخراج أنطوني بيدج) ، وهو فيلم عن الجاسوسية تدور أحداثه في وسط أوروبا ، حيث ترى سلسلة من المؤامرات وخطط الخداع المتبادلة

داخل قطار يكاد الفيلم لا يغادره ، ولقد كان هذا الفيلم - مثل « ٣٩ خطوة » - نموذجاً واضحاً على أن أنجلترا لم تكن واعية على الإطلاق بخطور التهديد النازي القريب .

كان هيتشكوك قد حقق آنذاك شهرة عالمية كبيرة لصناعة السينما البريطانية ، عندئذ قرر أن يذهب الى هوليوود بدافع رضاء الاقتصاد الأمريكي من ناحية ، والمصير السياسي القامض لأوروبا من ناحية أخرى . لكن من المؤكد أن هيتشكوك كان مدفوعاً باعتبارات فنية أيضاً ، فقد كان الاقتصاد البريطاني وصناعة السينما البريطانية يعانيان من الانكماش (كما سوف نرى في الفصل القادم) ، بينما كانت طموحات هيتشكوك الفنية تتزايد وتوسع ، وفي ذلك الوقت كانت فترة الكساد قد وصلت الى نهايتها وأصبحت استوديوهات هوليوود تمثل ما كانت تمثل استوديوهات « أوكا » خلال العشرينيات . (لقد كان هذا يحدث بالمعنى الحرفي للكلمة ، وذلك لأن استوديوهات هوليوود كانت تقوم بتوظيف حشود كاملة من العاملين في شركة « أوكا » ، والتي كانت مركزاً حيوياً للأفلام ذات الميزانية العالية في الغرب) . لكنه قبل أن يرحل صنع فيلماً بريطانياً آخر ، والذي كان اقتباساً ميلودرامياً عن رواية المؤلفة دافنى دي موريه « خان جاماكا » (١٩٣٩) ، ليبدأ بعد ذلك عقداً يمتد سبع سنوات مع ديفيد سيلزنيك ، ويستعمله باقتباس آخر عن رواية لموريه ، وكان ذلك هو فيلم « ريببكا » (١٩٤٠) . (في الحقيقة أن هيتشكوك لم يقدم لشركة سيلزنيك طوال هذه المدة الا ثلاثة أفلام ، لكن الشركات الأخرى كانت تقوم باستعارته لإخراج أفلامها ، خاصة في الفترة ما بين ١٩٤٠ و ١٩٤٤ ، والتي كانت شركة سيلزنيك خلالها تصانى من الصعوبات المالية) . وقد أظهر فيلم « ريببكا » تقفراً في إيقاع هيتشكوك ، وذلك لأن الفيلم يعكس تماثلاً كبيراً في الإيقاع والأسلوب للناعم المصقول ، بفضل الأدوات التقنية المتنوعة التي وجدها هيتشكوك في متناول يده داخل الاستوديوهات الأمريكية . وعلى الرغم - أو ربما بسبب - ما أشيع عن تدخل سيلزنيك في إخراج هذا الفيلم ، فإن « ريببكا » قد حصل على ترشيحات للأوسكار في جميع الفروع الفنية - ليفوز بجائزتين عن أفضل فيلم وعن أفضل تصوير سينمائي بالأبيض والأسود (والذي قام به جورج بارنز) . كان فيلم هيتشكوك الثاني في أمريكا فيلماً مهماً من الأفلام النحيفة التي تناهض النزعة الانعزالية داخل أمريكا (فقد كانت الحرب قد بدأت في أوروبا منذ عدة شهور ، في الوقت الذي بدأ فيه إنتاج الفيلم) ، وكان ذلك هو فيلم « مراسل اجنبي » (١٩٤٠) الذي أخرجه بأسلوب شديد الخصوصية ، الذي أتقنه في

أفلام التشويق البريطانية ، والذي تم ترشيحه أيضا لعدة جوائز أوسكار .
وقد قام بانتساج الفيلم والتر واجنر لحساب « الفنانون المتحدون » ،
ويستند على الاقتباس الفضفاض من مذكرات فنسنت شيهان ، ويحتوى
على العديد من المؤثرات الخاصة شديدة الاقن ، مثل مشهد التحطم
المنوى لطائرة قام بتصميم نماذجها مصمم الديكور وليم كامرون منزيس
(١٨٩٦ - ١٩٥٧) ، وقام بتصويرها جوزيف فالنتين (١٩٠٠ -
١٩٤٩) .

كان الفيلمان التاليان من انتاج « آر . كيه . أو » ، وكان أولهما
هو « السيد والسيدة سميت » (١٩٤١) ، وهو كوميدى حوارية عادية
تم انتاجها خصيصا لتقوم ببطولتها الممثلة الكوميدية الموهوبة كارول
لومبارد (١٩٠٨ - ١٩٤٢) والتي لقيت مصرعها فى حادث تحطم طائرة
بعد انتاج الفيلم بوقت قصير . أما الفيلم الثانى فهو « الشك » (١٩٤١) ،
وهو دراما تشويق نفسية شديدة الاحكام والذكاء ، كما كان هذا هو أول
أفلام هيتشكوك مع كارى جرانث (١٩٠٤ - ١٩٨٦) الذى يلعب فى
الفيلم دور رجل يبحث عن الثروة والغنى ، لكنه لا يستطيع أن يحقق
نجاحا فيتزوج امرأة ثرية تمنى من الكبت الجنسى (لعبت دورها جوان
فونتين) ، والتي تبدأ تدريجيا فى أن تشك فى أنه يخطط لقتلها ليحصل
على ثروتها . وعلى الرغم من أننا نرى الأحداث تدور فى الريف الانجليزى
بجوه الخاص ، فإن الفيلم قد تم تصويره فى الحقيقة فى الاستوديو داخل
ديكورات قام بتصميمها هارى سترادلينج (١٩٠٢ - ١٩٧٠) . ويوحى
الفيلم بمزيج من الاحساس بالشر والتعقيد النفسى بتفاصيله الدقيقة ،
على الرغم من أن مستوى الاستوديو حاولوا التخفيف من هذا الاحساس
عندما فرضوا نهاية للفيلم توضح أن مخاوف البطلة لم تكن الا نتيجة
أوهام عصابية ، (وربما كان ذلك فى حد ذاته أكثر إيهام بالشر مما
افترضه القارئون على الانتاج) . وفى اختيار هذه النهاية يبدو واضحا
تماما كيف تنظر هوليوود - كمؤسسة رسمية لها ايدىولوجيتها - الى
موضوع الجنس ، فقد كان الهدف من ذلك كله هو أن تتعاشى شركة
« آر . كيه . أو » تشويه صورة جرانث كنجم محبوب فى نظر
الجمهور .

عاد هيتشكوك مرة أخرى الى موضوع الجاسوسية مع فيلمه
« المغرب » (١٩٤٢) ، وهو فيلم ضخم يدور حول مطاردة مزدوجة ،
ويحتوى على لقطات تسجيلية لحادث تخريب حقيقى (وهو احتراق
الباحرة نورماندى) ، وينتهى بمطاردة مجنونة على قمة تمثال الحرية .

وفي عام ١٩٤٣ صنع هيتشكوك ما يعتبره أفضل أفلامه الأمريكية وهو « ظل من الشك » ، الذي يدور حول قصة معقدة لمريض نفسى قاتل يزور أقربائه في مدينة سانتاروزا الصغيرة في كاليفورنيا ، حيث لا يشعر أحد بمرضه ، وهو الفيلم الذي أنتجته شركة يونيفرسال ، ويتميز بكاميرا جوزيف فالبتين شديدة الاتقان ، والتشثيل الرائع لكل الممثلين خاصة تريزا رايت في دور ابنة الأخ الرقيقة المحبة ، وكذلك جوزيف كوتون في دور « ألهم تشالز » الذي يبدأ شخصيا وقليلًا فاتنا وينتهي إلى ارتكاب جريمة القتل ، كما كان السيناريو الذي كتبه ثورنتون وايلدر يبدو متأثرا بمسرحيته « مدينتنا » التي كان قد كتبها قبل خمسة أعوام . وكان شريط الصوت يستخدم الحوار المتداخل على طريقة أورسون ويلز في « المواطن كين » (١٩٤١) و « آل أميرسون العظيم » (١٩٤٢) ، واللذين سوف نتناولهما في فصل لاحق) . لكن ما جعل فيلم « ظل من الشك » يحقق مكانة كبرى بين أعمال هيتشكوك المهمة ، كان النسيج البصري للفيلم بالإضافة إلى حيكته النفسية المعقدة . ويعود هيتشكوك بعد ذلك إلى موضوع الحب بشكل صريح هذه المرة في فيلم « قلوب الانقلاب » (١٩٤٤) والذي يصور قصة رمزية عن الصراع الصالح ، نرى فيها مجموعة من الناس الذين يمثلون ثقافات ونزعات سياسية مختلفة ، قد تم حصارهم في قلوب انقلاب بعد هجوم نازي . وقد اعتمد الفيلم على قصة لجون شتاينبك ، وتم تصويره في أحد الأحياء داخل الاستوديو في شركة « القرن العشرون - فوكس » ، لذلك فإن أغلب لقطاته من نوع اللقطات القريبة .

كان أول أفلام هيتشكوك في فترة ما بعد الحرب هو فيلم « المسحور » (١٩٤٥) الذي يدور حول حبكة تشويق نفسية ، نرى فيها مديرا لمصلحة للأمراض العقلية يتصور أنه في الواقع قاتل يعاني من علمي تذكر جرائمه . ولقد احتشد هذا الفيلم - الذي أنفق عليه سيلزنيك بسخاء - بالعديد من الرموز الغرويدية ، كما احتوى على مؤثرات تقنية مبهرة ، مثل مشهد الحلم الذي قام بتصميم ديكورات الفنان سلمان دور دالي ، كما احتوى أيضا على أول موسيقى إلكترونية في السينما الأمريكية في بعض أجزاء الفيلم ، والتي فاز بفضلها المؤلف الموسيقي ميكولوش روزا بجائزة أوسكار . ثم يأتي فيلم « سبي السمعة » (١٩٤٦) ، الذي يدور حول تجسس النازيين على المفاعلات النووية . وتدور أحداثه في ريو دي جانيرو ، والذي أخرجه هيتشكوك لشركة « آر . كيه . أو » التي ضمنت للفيلم ميزانية ضخمة . ولقد حقق الفيلم نجاحا جاليا من خلال التصوير البارز بالأبيض والأسود الذي قام به تيد تيزلاف (ولد ١٩٠٣) ،

وبفضله احتوى الفيلم على عدة مشاهد شديدة الإبهار ، لكن أكثرها إثارة هو حركة الرافعة (الكرين) المنقضة التي تبدأ في أعلى السلم بقاعة الرقص ، لتتحرك حركة متصلة عبر العديد من الغرف ، حتى تنتهي في النهاية بلقطة قريبة على مفتاح في يد البطلة . ولقد حقق الفيلم نجاحا جماهيريا كبيرا لعل من بين أسبابه تلك القبلة الملتهبة ، والمرعبة في آن واحد ، بين النجمين كاري جرانث وانجريد بيرجمان .

لم يحقق الفيلم التالى « قسسية باوادين » (١٩٤٧) الا نجاحا محدودا ، فقد كان على الرغم من إبهاره التقنى يدور حول ميلودراما ميلة تجرى أحداثها في ساحات القضاء . في الوقت الذى كان فيه هيتشكوك قد قام بإنشاء شركته الخاصة - « شركة ترانس اتلانتيك » - التى شياركه فى تأسيسها عام ١٩٤٦ سيدنى برنستين (ولد ١٨٩٩) ، الذى كان يملك سلسلة من دور العرض البريطانية ، كما كان صديقا مخلصا ومعبجا متحمسا بهيتشكوك . (كان برنستين شديد الحب للسينما طوال حياته ، فقد بدأ موزعا صغيرا للأفلام حتى انتهى كشخصية بارزة فى عالم الثقافة السينمائية البريطانية ، فقد أسس جمعية الفيلم فى لندن - حيث تقابل مع هيتشكوك للمرة الأولى - فى عام ١٩٢٤ . كما أقام سلسلة دور عرض « جراناذا » فى عام ١٩٣٠ ، ومجموعة « جراناذا » التليفزيونية فى عام ١٩٥٤ . وقد عمل خلال الحرب العالمية الثانية مستشارا سينمائيا لوزارة الاعلام البريطانية . وكان رئيسا لفرع السينما فى الإدارات العليا لقوات الحلفاء حيث قام بالتعاقد مع هيتشكوك آنذاك ، لكى يصنع فيلما تسجيليا يجمع فيه بعض الفرائط عن مصسكات الاعتقال النازية ، بهدف عرض هذا الفيلم عندما كانت الحرب توشك على الانتهاء على الشعب الألمانى ، لكى يرى بعينه جرائم قاداته . لكن السلطات العسكرية منعت عرض الفيلم حتى تم اكتشاف نسخته فى عام ١٩٨٣ .

ومما هو جدير بالذكر أن هيتشكوك قد قام فى عام ١٩٤٤ بصنع فيلمين قصيرين للاحتفاء بالمقاومة الفرنسية هما « رحلة سميدة » ، و « مفامرة فى ملقا » ، وذلك تحت إشراف برنستين ، لكن الفيلمين لم يعرضا حتى تم اكتشافهما أيضا فى فترة لاحقة . ولقد حصل برنستين على لقب بارون فى عام ١٩٦٩) .

كان أول أفلام هيتشكوك لشركته الخاصة هو أول أفلامه بالألوان ، وهو الفيلم التجريبي الجسرى « العجل » (١٩٤٨) ، والمقتبس عن مسرحية من تأليف باتريك هاملتون ، (التى تمتد بدورها على القضية المشهورة باسم « ليوبولد - ليب » فى عام ١٩٢٤) ، والتى يقوم فيها

شايان متفغان يقتل صديق من أجل اثبات تفوقهما النيتشوى بالمقارنة مع الأخلاقيات التقليدية ، ويقومان باخفاء جثته فى خزانة بغرفة العيشة ، ثم يقيمان حفل عشاء حول هذه الخزانة لأقربائه . (كان نيتشه فيلسوفا ألمانيا عاش ما بين (١٨٤٤ - ١٩٠٠) ، وأكد فى فلسفته على أن إرادة القوة هى الدافع المحرك لكل الكائنات على المستوى الفردى والاجتماعى ، وهى الفلسفة التى تم تشويهها ومسحها بعد وفاته ، عندما تحولت على أيدى المفكرين ذوى النزعات اليمينية الى أسطورة السورمان ، والتى تنادى بأن بعض الأشخاص يمكنهم بإرادتهم أن يضسحوا أنفسهم خارج المعايير الأخلاقية المعتادة ، ويفتروا الأفعال التى ينظر لها المجتمع على أنها نوع من الجرائم . وقد بدت المسالجة الأولى لهذه الأيديولوجيا عند هيتشكوك فى شخصية القبطان النازى ، فى فيلم « قارب الإنقاذ » ، حتى أن بعض النقاد أخطأوا فهم هذا الفيلم وتصوروا أن هيتشكوك يؤمن بهذه الفلسفة) . لقد كانت براعة الفيلم الأساسية تكمن فى تصوير جوزيف فالنتين - باستخدام تسهيلات مستأجرة من « شركة وارنر » - لللقطات تمتد الى عشر دقائق ، بحيث لا تخرج أبدا عن إطار الشقة التى تدور فيها الأحداث ، ومن خلال الكاميرا التى لا تتوقف عن الحركة ، وقام هيتشكوك بنفسه من أجل ذلك بتصميم اللقطات شديدة التعقيد للحركة فوق الفضبان . وأن المونتاج الوحيد داخل الفيلم يقتصر على اللحظات التى يتم فيها تغير البكرات ، كما أنها تبدو من خلال التتابع وكأنها لقطة واحدة متصلة . علاوة على أن الفيلم يتحاشى أية قفزات زمنية فى السرد ، لذلك فإن زمن عرض الفيلم يتطابق مع الزمن الدرامى للحدث وكان الفيلم يبدو فى مجمله قد تم تصويره فى لقطة واحدة متصلة . وفى الحقيقة أن الكاميرا ليست هى النجم الوحيد فى فيلم « الحبل » ولكن الديكور قد شاركها فى تلك النجومية ، خاصة فى تلك الخلفية التى تجسد حرقيا ما يمكن أن نراه من النافذة على أنه ناطقة سسحاب فى نيويورك تمت إضاءتها بواسطة ٨٠٠٠ مصباح حرارى و ٢٠٠ لوحة إعلانية من النيون ، بحيث يمكن إضاءة هذه المصابيح واحدا بعد الآخر لكى تتوافق مع تقدم الزمن وكأننا نرى الشفق ، ثم بداية الليل من خلال النافذة . ومع ذلك كله فإن فيلم « الحبل » انتهى الى الفضل النقدى والجمهورى ، لأن اللقطات ذات المفاصل العشر لم تحقق التوتر الدرامى الذى كان ينشده هيتشكوك ، بالإضافة الى الموضوع الكئيب والمقزق للفيلم . كان ثانى أفلام هيتشكوك لشركة ترانس اتلانتيك - وآخر أفلام هذه الشركة أيضا - هو فيلم « تحت برج الجوى » (١٩٤٩) الذى قام بتصويره بالألوان جاك كارديف (ولد ١٩١٤) فى استوديوهات إليستري فى لندن . تدور أحداث هذا الفيلم التاريخى فى أستراليا

القرن التاسع عشر ، ليستمر فيه هيتشكوك في تجريب اللقطات الطويلة في مشاهد عديدة بجمال أخاذ ، ولكن هذه اللقطات لم تستطع أن تحقق سردا روائيا متماسكا ، لذلك استقبل الجمهور الفيلم إستقبالا قاترا . وكان هذا أيضا هو مصير فيلم « **عبي في المسرح** » (١٩٥٠) - الذي أنتجته وارنر وتم تصويره في لندن . لكن الفيلم حقق إعجابا نقديا ، في الفترة اللاحقة . بفضل التفاعل المحكم بين **الوهم السينمائي والوهم المسرحي** ، بالإضافة الى التصوير المتقن للمصور ويلكي كوبر (ولد عام ١٩١١) - كان هيتشكوك آنذاك يبحث جاهدا عن محاولة لإنتاج فيلم ، ليعيد النجاح الجماهيري ، وكانت تلك هي الفترة التي استهل بها مرحلته الثانية بفيلم « **غريه في قطار** » (١٩٥١) من إنتاج وارنر ، والذي يعتمد على رواية باتريشيا هيجسميث ، من خلال سيناريو ريموند شنبلر وبنزى اورموند . يتناول هذا الفيلم من نوع التشويق النفسى قصة اتفاقية قتل بين شابين يتقابلان في قطار ، يوافق بمقتضاها كل منهما على قتل غريم الآخر ، وبالفعل فإن برونو الشخصى المريض النفسيا ينفذ هذه الاتفاقية بشكل غير متوقع ، عندما يقتل الزوجة الثيرة للمشاكل للرجل الآخر الذى يسعى جأى ، لذلك فانه ينتظر منه أن ينفذ بقية الاتفاق بقتل أبيه . لقد بدأ الأمر عند جأى كانه نكتة ، ليصبح جريمة مرعبة يفرع لها ويشعر بالاحساس بالذنب الذى يستولى عليه ، لذلك فانه يرفض أن يكمل الاتفاق ، ليحاول برونو من ناحيته أن ينسب جريمة القتل التى ارتكبها الى جأى . ولقد قام المصور روبرت بيركس (ولد عام ١٩١٠) بتصوير الفيلم فى المواقع الحقيقية ليصبح بعدها المصور الدائم فى كل فلام هيتشكوك ، فيما عدا فيلما واحدا منذ عام ١٩٥١ . وحتى وفاة المخرج فى عام ١٩٦٨ . ويحتوى الفيلم على أكثر نماذج الشخصيات النفسية براعة عند هيتشكوك ، خاصة شخصية برونو التى قام بأدائها روبرت ووكر ، كما أن الفيلم ينتهى بالمشهد المبهز بالصراع بين برونو وجأى فوق المرجحة الدوارة التى تخرج عن مدارها وتدبل حتى تنهار فى النهاية . وبالفعل حقق هذا الفيلم النجاح الجماهيري الذى كان هيتشكوك يتوقسه ، ليخرج فيلمين لشركة وارنر ، كان الأول هو « **انى اعترف** » (١٩٥٢) الذى تم تصويره فى مدينة كوبك ، ويتناول قصة قس يسمح اعترافا لأحد القتلة ، لكنه يجد نفسه متهما بجريمة القتل ذاتها . أما الفيلم الثانى فهو « **تحدث الى م . بالتليفون من أجل القتل** » (١٩٥٣) والذي كان اقتباسا ذكيا لمسرحية شهيرة ، وقد تم تصويره بالألوان بطريقة الفيلم النغم الذى يوحى بالمعد الثالث ، لكنه عرض فى نسخة عادية عندما انحسرت موضة تلك الطريقة على نحو سريع . (لقد كانت تلك التقنية محاولة يائسة من السينما لمنافسة الشعبية المتنامية للتلفزيون فى تلك

الفترة ، لذلك كانت طريقة « البند الثالث » أو « الرؤية الطبيعية » طريقة مبتدئة لتحقيق صورة توحى بأنها مجسنة ، لكنها لم تمشى إلا فترة قصيرة بين عامي ١٩٥٢ و ١٩٥٤ ، وخلالها تم انتعاش ٦٩ فيلما بهذه الطريقة ، لكن بعضها تم عرضه بالطريقة العادية بعد أن فقد الجمهور إنبهاره بها ، وهو ما سوف نعرض له بالتفصيل في فصل لاحق) . وفي التخييل الأخير ، فإن هيتشكوك قد استطاع في هذا الفيلم أن يعطي أداءا رائعا للنجمة جريس كيلي (١٩٢٩ - ١٩٨٢) ، كما كان الفيلم نموذجيا للاقتصاد في السرد وتكوين الكادرات في عمق الصورة .

صنع هيتشكوك أفلامه الأربعة التالية بالألوان لشركة باراماونت ، وكان أول هذه الأفلام هو « النافذة الخلفية » (١٩٥٤) الذي ضيق فيه مجال الحدث أكثر مما فعل في فيلميه السابقين « قارب الانتعاش » و « الحب » . فقد تم تصوير الفيلم كله من خلال كاميرا ظلت معاصرة في شقة البطل الذي يعمل مصورا فوتوغرافيا محترفا ، ويبقى جيسا بالمنزل حتى تمائل للشفاء مناهة المكسورة ، تقوم الكاميرا بتسجيل ما يراه من خلال النافذة التي تطل على الفناء الخلفي لمنزله ، وحتى لا يشعر بالملل ، فإن البطل يقوم بالتجسس على جيرانه من خلال عذساته المقربة ، حتى يتوصل شيئا فشيئا الى الاقتناع بأن أحد هؤلاء الجيران قد قتل زوجته ، ومزق جثتها ، ودفنها في حديقة الفناء ، ويحاول البطل أن يجمع أدلة الجريمة ، ما يعرض حياة خطيبته للخطر (وحياته أيضا في الأحداث اللاحقة) لكنه - مثل المتفرج نفسه - لا يستطيع إلا أن يجلس ويراقبه ما يحدث من منظور تحلده نوافذ الجيران ، وقدرة عذساته على تقريب الصورة ، ويعتبر فيلم « النافذة الخلفية » فيلما معاصرا بالمعنى الكامل للكلمة ، فهو موضوعه الرئيسي هو التعقيد الأخلاقي لموقف الشخص المتلصص (وهو أيضا موقف متفرج الفيلم) ، وتفاعله مع ما يراه ، وهو الموضوع الذي سوف يدور حوله فيلم أنطونيوني « تكبير » (١٩٦٦) وفرايسيس فورد كوبولا « المحادثة » (١٩٧٣) اللذين سوف نناقشهما في القصول القادمة) ، كما سوف يتناوله هيتشكوك بنفسه مرة أخرى في فيلمه « سبايكو » (١٩٦٠) .

وفي عام (١٩٥٥) ، في نفس العام الذي حصل فيه على الجنسية الأمريكية ، أخرج هيتشكوك فيلمه « همسك حرامي » ، وهو من نمط كوميديا التشويق ذات الأسلوب الرشيق ، ويدور حول لص يتسلل الى المنازل ، وتم تصويره على شواطئ الريفيرا الفرنسية لشركة باراماونت

وبما يلزم الشاشة العريضة الجديدة آنذاك : « فيستا فيجين » ، وكما هو متوقع أصبح هيتشكوك واحداً من أوائل المخرجين الذين استخدموا الشاشة العريضة لكي يكتشف إمكاناتها الجمالية ، سواء من خلال تكوين الكادر من الناحية التشكيلية أو من الناحية النramية ، وقد استخدم تقنية الشاشة العريضة في كل أفلامه التالية بما يستثنى فيلم واحد هو « الرجل الفلظ » ، جاء بعد ذلك « ممالك هولي » (١٩٥٥) الذي استلهم به تسع سنوات من التعاون المتين مع المؤلف الموسيقي برنارد هيرمان (١٩١١ - ١٩٧٥) ، كما استخدم الشاشة العريضة « فيستا فيجين » لكي يوحى بجبال الخريف في غابات فيرمونت ، التي كانت هي الخلفية لدراما الكوميديا السوداء المعلقة والإذاعة في آن واحد ، حول جثة ترفض أن يتم دفنها لأن هناك شطبا ما يعود إلى إخراجها للمرة ثلث المرة . وفي نفس العام أعاد هيتشكوك صنع فيلمه « الرجل الذي كان يعرف أكثر من اللازم » ، هذه المرة من خلال فيلم مبهر ذي ميزانية كبيرة ، مستخدماً موسيقى برنارد هيرمان المثيرة ، ومشاهد المطاردة التي تم تصويرها في المغرب ولندن . وعلى الرغم من أن هذا الفيلم كان نسخة معدلة لتوائم الزمن المعاصر ، إلا أنها ظلت تحتفظ بمشهد قاعة البرت هول ، وأن بدت أكثر عطية من خلال الشاشة العريضة ، وقيام هيرمان بنفسه بقيادة أوركسترا لندن السيمفوني المكون من مائة عازف لاداء موسيقى « كانتاتا السحاب العاصف » لأثر بنجامين علي شريط الصوت الجسم ذي القنوات الست . ولقد حقق الفيلم - الذي كان قريباً إلى قلب هيتشكوك - نجاحاً هائلاً في شباك التذاكر بفضل جمال التصوير الفائق بطريقة « الفبستا فيجين » حتى أنه أخفى بعض تجارب هيتشكوك الجمالية ، مثل استخدامه للتوليف غير العادي ، والذي سوف يستخدم فيما بعد على نحو أكثر تأثيراً في فيلمه « الدوار » ، (يعتمد التوليف على ما يسمى بالخط الوهمي الذي يدور في ناحية واحدة من المشهد ، وهو ما يسمى « بقاعدة المائة وثمانين درجة » ، لكن هيتشكوك تجاوز من هذه القاعدة ، وأرمى ما يسمى « بمونتاج ال ٣٦٠ درجة » ، وهو بذلك يجعل العين يساراً في اللقطة التالية مما يؤدي بشكل متعمد إلى احساس المشاهد بفقد الاتجاهات ومن ثم الاحساس بالدوار) ، وكأننا كان هيتشكوك يريد أن يفكر عن أسرار البادخ في هذا الفيلم ، لهذا قدم فيلمه التالي بأسلوب شبيه تسجيلي ودون استخدام الشاشة العريضة ، في فيلم « الرجل الفلظ » (١٩٥٧) ، والذي يدور حول القبض بطريق الخطأ على أحد الرجال وسجنه . وقد تم تصويره بالأبيض والأسود في مواقع حقيقية في مدينة نيويورك ليكون آخر أفلامه لشركة وارنر .

وفي عام (١٩٥٨) ، أخرج هيتشكوك فيلمه « دواو » الذى تم تصويره بالشاشة الريضة « فيستا فيجين » فى مواقع حقيقية من سان فرانسيسكو ، وهو الفيلم الذى يعتبره أغلب النقاد أعظم أفلامه وأكثرها شاعرية من الناحية البصرية . وعلى الرغم من أن الفيلم يتبنى نمط أسلوب المخبر السرى ، والتشويق البوليسى ، إلا أنه يحكى أيضا قصة رومانسية قام باقتباسها بذلك اليكس كوبيل وصامويل تايلور ، عن رواية « من بين الأموات » من تأليف بيير بوالسو وتوماس نارسيك ، الكلدن كنيا أيضا رواية « الشياطين » . أفنا نرى فى الفيلم سكوتى (جيمس ستيفوارت) وهو مخبر شرطة سابق ، أصابه الخوف المرضى من الأماكن المرتفعة - ومن ثم الدواو - بعد أن تسبب ببعض المضادفة فى سقوط أحد زملائه من فوق أحد الأسطح ، مما أدى الى موته ، وهى الحقائق التى نعرفها فى التسعين ثانية الأولى من الفيلم من خلال مشهد مونتاجى غير عادى يتضمن خمس وعشرين لقطة . أن ذلك يجعله يستحيل من العمل ، ولكنه يقبل على مضض مهمة يستأجره لها أحد معارفه الأثرياء الذى يدعى جافين اليستر ، لكى يتمقب زوجته مادلين (كيم نوك) ، التى تعتقد أنها تجسد جدتها الإسبانية كارلوتا فالديز ، التى كانت امرأة عظيمة لكن حياتها القاسية أدت بها الى الجنون والانتحار . أن سكوتى يتمقب مادلين فى الطرق العالية المنحدرة فى سان فرانسيسكو ، كما أنه ينقذها مما يبدو أنه محاولة انتحار من فوق جسر جولدن جيت ، وخلال ذلك يكشف سكوتى أنه قد وقع فى حبها ، لكنها توت - أو هكذا يبدو - بالقاء نفسها من برج الأجراس فى كنيسة إسبانية قديمة ، ويبدو أنها نجحت فى تلك المحاولة لأن أصابة سكوتى بالدواو على سلم هذا البرج جعلته عاجزا عن إيقافها وانقاذها . وهكذا يستولى عليه الشعور بالذنب لأنه يشعر أنها ماتت بسبب إهماله مما يجعله يقف على حافة الجنون ، لكنه يشفى بعد ذلك .

فى المشاهد اللاحقة ، كان ما يزال يشعر بالفقدان المؤلم لحبيبته التى لم يستطع إنقاذها ، لكنه يكشف فتاة تعمل بائنة فى أحد المحلات وتدعى جوى ، تشبه الى حد مدهل حبيبته مادلين ، على الرغم من أن محبوبته الضائعة كانت الهة رومانسية ، بينما تبدو جوى امرأة عادية خسنة . وهكذا يقضى سكوتى بقية الفيلم وقد أستحوذت عليه فكرة أن يعود خالق صورة محبوبته التى ماتت فى المرأة التى عثر عليها . فى الحقيقة لم تكن المرأتان إلا امرأة واحدة قامت بخداع سكوتى نفسه ، عندما قامت بدور المرأة المنتحرة داخل خطة القتل الخبيثة التى وضعها الزوج اليستر ، وهى الحقيقة التى يكشفها هيتشكوك للمتلرج بعد ثلاث

الفيلم (ولكن سكوتى يظل جاهلا بها) . وهكذا فإن هيتشكوك يحطم التشويق المعتاد لكي يقوم المتفرج بالتركيز على الجو النفسى لشخصية البطل ، وحالة الاضطراب التى استولت عليه ، (بل ان حالة مشايبة تستولى على جودى ايضا التى وقعت فى حبه) ، لذلك فإن سكوتى يبدو وكأنه مقتنع بأن مادلين ما تزال فى قيد الحياة ، وكلما كان يقترب من هذا الوهم يبدو وكأنه يبتعد أكثر عن الحقيقة لأن مادلين التى كان يتصورها لم تكن موجودة أبدا فى أى وقت من الأوقات ، وإنما كانت أقرب الى ممثلة فى فيلم تتكرر فى دور شخصية أخرى . إذن فإن حالة «الدوار» التى تصيب سكوتى ليست مجرد حالة مرضية ، لكنها تحول دراميا الى تلك المتاهة من الصورة وشيئتها ، وهو ما يؤدى الى نتيجة حتمية عندما يحاول اقتناع جودى بأن تشل أمامه ما فعلته مادلين فى لحظات انتعاشها ، ليكتشف الحقيقة المرعبة بأنها كانت امرأة واحدة منذ بداية الفيلم . وهكذا يشفى من «الدوار» ، ليقوم بجراها الى قمة برج الأجراس حيث « ماتت » مادلين ، لتسقط جودى - مادلين ، وتلقى - هذه المرة بشكل حقيقى - حنفها . لا يمكن لأى اختصار لهذه الحكاية أن يلى بوصف ذلك البناء المعقد الذى يتميز به الفيلم ، والذى تتردد فيه أصدا «ثيمة الحب» الذى يحاول أن يظهر الموت ، وهى الثيمة التى تكررت كثيرا فى فن الهمرد فى الغرب مثل « روميو وجولييت » لشكسبير ، و « مرتفات ويلدينج » لاميلى بروتس ، و « تريستان وايزوله » لريتشارد فاغنر . كما أن موسيقى هيرمان توكه هذه الأصدا عندما تقوم بعزف نغبات عالية غير متوافقة تقطع الألحان الكونسترتالية الدالة المقتبسة عن أوبرا لانجر ذاتها ، خاصة لحنها الختامى المعروف باسم « الحب - الموت » .

لقد كان بناء فيلم « دوار » يعتمد فى عناصره البصرية والسقفية على سلسلة من الدوامات الهابطة ، التى تعمق دخول سكوتى فى دوامة روحية نشأت عن اشتياقه الرومانسى لمادلين ، التى كانت تمثل سرايا بعيدا كلما تأكد له استحالة الوصول اليه فانه يزداد له اشتياقا ، لذلك فإن الدوار يصبح صورة وزمرا لهذا الاشتياق ، والذى يترجمه هيتشكوك - لكى يشعر به المشاهد بشكل بصرى - فى عدة مشاهد من الفيلم من خلال اللقطات التى تتنقش فيها حركة الكاميرا فوق القضبان مع حركة عذسة الزوم . (استخدم هيتشكوك لقطات يتم تصويرها من أعلى برج الأجراس فى الكنيسة ، ليقوم من خلال حركة الكاميرا فوق قضبان بالابتعاد ، بينما يقوم فى نفس الوقت بالاقتراب من خلال حركة عذسة الزوم العكسية ، وبذلك فإن المنظر لا يتغير ، لكن المنظور يتغير عندما تبدو أبعاد الأشياء وكأنها تلتوى وتلور حول نفسها) . وهى المؤثرات

الخاصة التي استطاع فريق العمل الخاص بهيتشكوك تحقيقها كلما كان سكوتى يحدث من أعلى في الهوة العميقة الموجودة في الأسفل (مثل لقطة لمسارح من فوق أحد الأسطوح ، أو قساع برج الأجراس من فوق أعلى السلم) * كما أن سكوتى يرى «مادلين» للمرة الأولى بعد موتها في أحد المطاعم ، ليقوم هيتشكوك باستخدام التوليف من ٣٦٠ درجة ، الذي ينتهك قواعد هوليوود الكلاسيكية ، كما يجعلها موجودة في مكان متخيل ليست في الحقيقة موجودة فيه أبدا . إن هذا التوليف الترامى الذي يتفاعل مع لقطات الكاميرا الذاتية - من خلال تصوير بيركس - بالإضافة للأستوب الخاص في استخدام الضوء ، هي الأساسيات الجمالية التي استخدمها هيتشكوك لكن يجعل المخرج يتوحد مع رؤية سكوتى في رؤيته الخاصة لمادلين ، أو بكلمات أدق ذلك الفسخ النفسي الذي صممه بنفسه لمعجودته الرومانسية . لكن هذا التوحد بيننا وبين سكوتى يتوقف عندما تكشف جودي عن خطة الجريمة ، لأننا نراه عندئذ إنسانا مريضا بأوهام لا وجود لها ، وعاجزا كأنه يقود نفسه إلى الهلاك . ويلاحظ الناقد روبين كود - الذي كتب أول دراسة جادة بالغة الإنجليزية عن فن هيتشكوك في كتابه «الأمم هيتشكوك» (١٩٦٥) - أن التلث الأخير من فيلم «دوار» يعتبر واحدا من «أكثر التجارب إيلاما وإثارة للاضطراب التي عاشها المخرج في أي فيلم سينمائي» . وأنها ملاحظة صحيحة بلا جدال ، لأننا قد غشنا مع سكوتى في قصته وأحلامه الرومانسية قلدا كبيرا من التحايل خلال الجزء الأكبر من الفيلم . لذلك فإنها تجربة مرعبة إن انتهت معه باكتشاف أنها لم تكن إلا أحلاما بشكل ينتهك كل ما تعودنا عليه في فنون السرد والروايات والأفلام . إن الأمر يبدو ليس فقط كما لو أنه تم استلابنا من النهاية السعيدة على طريقة هوليوود ، ولكننا أيضا لم نجد التعمود بالتطوير والارتياح الذي نجده في التراجيديا الكلاسيكية ، فمنعنا ينتهي المواد يتضح أن الأمم والموت لم يكن لهما أي معنى ، وكان الفيلم يحاول أن يوحي أنه طريق يثور على نفسه ، وعينها يشرف على نهايته فانه يوشك على البداية من جديد . لذلك فإن فيلم «دوار» لا يدور فقط حول قصة الخداع الكامن داخل قصة حب رومانسية ، ولكنه يضع منه أيضا على الخداع الكامن داخل التقليد السردية في سينما هوليوود ، وذلك عندما يقدم لنا بطلا هشيا وضعيفا وبطلة كاذبة محتالة ، بالإضافة إلى أنه يرفض أن يصل إلى نهاية ، أو بالأحرى يفضل أن يخلق الدائرة داخل رحلة واحدة في منار لولبي صاعده * كما أن الفيلم في مستوى أعمق يكشف عن حقيقة أكثر ضمنية وإيلاما : أن النهاية المحتملة للثنائية الرومانتيكية - أو البحث الطموح فيسا وراء الممكن - ليست آلا المرش

النفس الذى يبدأ بالعصاب ، ويسير فى طريق الانجراف وربما ينتهى
بحب الموتى .

لكن فيلم « دوار » لم ينجح على المستوى النقدى أو الجماهيرى. جند
عرضه ، وليس صعبا أن نفهم السبب ، لأنه عرض فى نفس العام الذى
كانت فيه الأفلام الجماهيرية هي « مايناربا » و « جنوب اليناسيفيك »
للخروج جورج لوجان ، وكثيرا ما أعلن هيتشكوك بن آله من هذا الاستقبال
القاتل لفيلمه ، ووضع كل اللوم على كهوة ستينارت وقلة خبرة توفاك
(مع أنها من الصفات الأساسية لشخصيات الفيلم نفسها) . لم يكن
إدعاء هيتشكوك بذلك نوعا من الاعراب عن اليأس ، لكنه يوضح أن
هيتشكوك لم يكن آمينا مع نفسه فى هذا التفسير . نحن المؤكد أنه كان
يفهم أنه يفامر بصنع هذا الفيلم التجريبي والمفهم للجماهير الأمريكى .
ولقد قال كاتب السيناريو صامويل تايلور عن ذلك : « لقد كان هيتشكوك

يعرف تماما ما يريدته فى هذا الفيلم ، وما يريد أن يقوله ، والطريقة التى
يجب أن يعرض بها القصة على المتفرج ، لقد أعطته الشخصيات والحوار
الذى أراه » كما قصت بانجاز التطور الدوائى للقصة ، ولكن الفيلم كان
يقبله من الكادر الأول حتى الكادر الأخير ، فقد كان موجودا فى كل لحظة
من الفيلم . وإن أى انسان كان يراه خلال صنع الفيلم كان يفهم ويشعر
« كما فعلت أنا - بأن هيتشكوك مستغرق فى فيلمه حتى أطراف
أصابعه » .

وعلى أية حال ، فإن هيتشكوك كان مصمما على أن فيلمه التالى يجب
أن يحقق نجاحا جماهيريا كبيرا ، ولقد أستطاع تحقيق ذلك تماما فى
فيلمه « الشمال عن طريق الشمال القريب » (١٩٥٩) ، الذى عاد فيه إلى
جو المطاردة المزدوجة الذكية ، على طريقة فيلمه « ٣٩ خطوة » (١٩٣٥) ،
حتى أن فيلمه « الشمال » يبدو أحيانا كما لو أنه يقدم محاكاة ساخرة
للفيلم القديم ، وقد كتب السيناريو له بقدر كبير من البراعة الأسلوبية
أيرنست ليمان (ولد ١٩٢٠) ، وقام بتصويره بيركس بالفدانشة
المريضة « فيستا فيجين » ، لشركة « م . ج . م » . ويحكى الفيلم قصة
رجل اعلانات من نيويورك ، يجد نفسه مطاردة عبر أمريكا بواسطة
السلطات الحكومية وعصابة للجواسيس على الأسلحة النووية ، ليتضمن
الفيلم بعضا من مشاهد هيتشكوك الكلاسيكية التى يبدو من أبرزها
مشهد النهاية على حافة الجبل - بالمعنى الدرامى والحرفى للكلمة مما -
فوق قمة جبل واشنطن ، وكذلك مشهد هجوم طائرة رش المبيدات على
البطل وإطلاقها النيران عليه ، وهو يجرى وسط مزارع القنطرة فى إنديانا .

كما أن الفيلم يقوم بتوطيف الرموز الفرويدية بقدر من التلاعب والتقميد مثل الأحلام الأدبية ، بالإضافة الى تأثير موسيقى برنارد هيمان التي خلقت إحساسا بالتكامل التام في كل المشاهد مع الأحاسيس والمواطف والافكار . لقد اعترف هيتشكوك الى كاتب السيناريو ليتمان خلال التصوير بما كان يريده : « هل تدرك يا أرني ماذا نصنع هنا في هذا الفيلم ؟ ان المتفرج يبدو كما لو أنه آلة أودغمن عملاقة تقوم أنت وأنا بالزحف عليها . اننا نعرف في لحظة ما تلك النعمة لنحصل على رد فعل محدد . وفي لحظة أخرى نعرف نغيمات أخرى لنحصل على رد فعل آخر . وربما لن نكون في المستقبل مضطرين حتى الى أن نصنع الأفلام ، فسوف تكون هناك الطاب كهرية في مخ المتفرج ، وكل ما سوف نفعله عندئذ هو أن نعوس على الأذواق ليصبح (أووه) أو (آآه) وسوف نجعله يخطئ أو نجعله يضحك ، لن يكون ذلك رافعا ؟ » .

سوف يكون ذلك هو ما فعله هنا في فيلمه « سايكو » الذي كتب له السيناريو جوزيف ستيفانو في القالب عن رواية روبرت بلوش (وفي الحقيقة أن الرواية تعتمد على قضية حقيقية لقاتل سفاح) ، فقدم كان هذا الفيلم أكثر اللام هيتشكوك بروحا وفتنة ، كما كان أكثر أفلام هوليوود ذكرا ، لقد قام هيتشكوك بإنتاج الفيلم بمبلغ ٨٠٠ ألف دولار مستخدما فريق عمله التلفزيوني لحساب شركة باراماونت . وقد تم تصويره بالأبيض والأسود بواسطة مدير التصوير جون راسل . وللمرحلة الأولى يبدو فيلم « سايكو » وكأنه التصيد العلمي لمرض عشق الموتى الذي بدأ في « دوار » ، كما كان الفيلم انتقاما وحشيا من النقاد . فقبل أن ينتهي الثلث الأول من الفيلم الذي تتصافف فيه مع البطلة الجميلة والجدابة (جانيت لي) ، والتي تهرب من الشرطة لسرقتها ٤٠ ألف دولار من رئيسها ، يصنعنا الفيلم بمصرع البطلة بطمعات السكين وهي تأخذ حمامها في أحد فنادق الطريق الصغيرة ، في مشهد مونتاجي مرغبه ومتلاحق لا يستغرق الا ٤٥ ثانية ، وهو المشهد الذي يعتمد بعض النقاد انه يلف جنبا الى جنب مع مشهد سلام أوديسا في فيلم ايزنشتين « المنفعة بوتكين » .

وفي الحقيقة أن فيلم « سايكو » قد أثر كثيرا في التلاعب بالأدوات السينمائية ، لذلك - فانه - مثل بوتكين - يمكن اعتباره تجربة ناجحة ومثيرة أراد بها هيتشكوك أن يخلق تأثيرا مميذا لدى الجمهور ، وبتر لديه ردود فعل محددة . فان التخطيط الدقيق الذي قام به هيتشكوك لمشهد الاغتتيال بالسكين ليس الا تحقيقا عمليا وحرفيا ماهرا لمدرسة « كوليشوف

- ايزنشتين « في المونتاج » فالمشهد يحتوى على ٨٧ لقطة شديدة القصر تتلاحق وتتبادل بسرعة شديدة ، لكي نشعر بأننا نشاهد على الشاشة جريمة قتل عنيفة ووحشية بشكل مرعب ، لكننا في الحقيقة لم نر السكين وهي تخترق اللحم الا في لقطة واحدة ، ودون أن تكون هناك أية دمه . ولقد تكامل المونتاج تكاملا دقيقا مع أصوات الفيولينات الصارخة المتقطعة لموسيقى برنارد هيرمان ذات النفثات الحادة . لقد كان هيتشكوك في البداية يريد أن يستخدم مؤثرات صوتية طبيعية لمشهد القتل ، لكن هيرمان اقنعه بالحوار الهادئ بأن الموسيقى سوف تحقق تأثيرا أصق ، منا يوضح نموذجاً فنياً رائعاً للعلاقة المهنية بينهما ، والتي بدلت منذ

« مشاكل هاري » (١٩٥٦) وحتى « هاري » (١٩٦٤) . هناك أيضا جريمة قتل ثانية جاءت في وقتها تماما لتصمم المتفرج على نحو مثير ، حتى أنها تظل تحقق نفس الصدمة مهما كان عدد المرات التي يشاهد المتفرج فيها الفيلم ، للمرة بعد أخرى يستخدم هيتشكوك كلا من الكاميرا وللونتاج لكي يدفع المتفرج ، عندما يقوده بشكل سينمائي الى العديد من الطرق الفرعية المسدودة ، وعلى الشاشة بعناصر بصرية تصرف نظره عن الموضوع الأصل . كما أنه يقدم في هذا الفيلم أكثر القصص كآبة في تاريخ سينما اللغية كله ، فسفاح السكين نورمان بيتس (أنطوني بيركنز) هو صبي « دلوعة أمه » يصاب بالمرض النفسي ويعيش في بيت كتيب مع جثة أمه المتحللة ، والتي ماتت قبل اثني عشر عاما على يديه (أو هكذا يقال لنا في نهاية الفيلم عن طريق الطبيب النفسي الذي يعمل مع الشرطة) . وقد أثار هذا الفيلم استمزاز النقاد في عام (١٩٦٠) ، فأعربوا عن رعبهم من النزعة الكلية القاسية فيه ، لكن براعته التقنية تجعله اليوم واحداً من أهم الأفلام الأمريكية في فترة ما بعد الحرب . كما أن سوداويته وكآبته تبدو الآن أكثر معاصره (بالطبع كانت هناك أفلام ظهرت كأجزاء لاحقة للفيلم ، ولا ندرى ان كان شيئاً طيباً أم سيئاً أن يصبح نورمان بيتس شخصية مشهورة لدى الجمهور الأمريكي . ولقد قدم المخرج ريتشارد فرانكلين فيلمه « سايكو - ٢ » (١٩٨٣) ليحكى عن إطلاق سراح نورمان من المصحة العقلية بعد عشرين عاما من ارتكابه لجرائمه ، ليتحول في الفيلم الجديد الى ضحية . كما أن الممثل أنطونى بيركنز قام بتثيل وأخراج فيلم « سايكو - ٣ » (١٩٨٦) ، ليقدم تنوع الثمانينيات على دعوية السينما الأمريكية ، لكنه يضح عن تأثر ذكى بأسلوب هيتشكوك ، بالإضافة الى أنه كرر بعض المشاهد المشهورة من أفلام هيتشكوك الأخرى ، وبالطبع قام بيركنز بتثيل شخصية بيتس في كل الأجزاء) . وعلمه عرض الفيلم في عام ١٩٦٠ ، كان الثاني من ناحية الإيرادات بعد فيلم

« بن هور » الملحمي المثقل بالزخارف والتفاصيل التاريخية ، وقد تم ترشيح « سايكو » لجائزتي أوسكار عن الإخراج وعن التصوير بالأبيض والأسود ، لكنه لم يحصل على أى منهما (بينما حصل عليها « بن هور ») ، لكن الفيلم استطاع أن يحصل ما يزيد على ١١ مليون دولار في عرضه الأول .

كان هيتشكوك منذ أواخر الأربعينيات قد أصبح واحدا من أهم عملاء مكتب وكلاء الفنانين « ام . سي . ايه » ، واستطاع أن يقيم علاقة صدقة حميمة مع رئيس الوكالة ليو وايزرمان الذى سوف يترك أثرا كبيرا على حياة هيتشكوك الفنية . فقد قام وايزرمان فى عام ١٩٥٥ بمقابلة صديقة مع شركة « سي . بي . اس » التلفزيونية يقوم هيتشكوك بتقديمها بانتاج برنامج أسبوعى من نصف ساعة يحمل اسمه ويحتوى على فيلم تلفزيونى قصير . وقد استطاع هذا البرنامج بين عامى ١٩٥٥ و ١٩٦٠ أن يصبح من أنجح البرامج وأكثرها مشاهدة فى تاريخ التلفزيون على الإطلاق ، لكن هيتشكوك لم يخرج بالفصل الا عشرية جلفة ، الا ان ظهوره الدائم فى بداية الحلقات جعله شخصا معروفا على المستوى القومى ، كما جعله غنيا أيضا ، فقد أصبح بمقتضى هذه الصفقة الفريك الثالث فى الشركة التلفزيونية ، مما أتاح له نوعا من الحرية فى انتاج أفلامه التالية . وفى الحقيقة انه ليس هناك مخرج آخر فيه أمريكا كان يمكنه انتاج فيلم « دوار » بميزانية ضخمة ونجوم مشهورين فى عام (١٩٥٨) ، كما لم يستطع مخرج آخر أن يحصل على ترشيح بجوائز الأوسكار لفيلم قليل التكلفة وشديد القمامة مثل « سايكو » فى عام (١٩٦٠) . لقد نجح هيتشكوك بالفصل فى استثمار نجاحه التلفزيونى لكى ينجح فى كل نشاطات حياته الأخرى ، وخاصة عندما بدأ كأنه قد وهب كل حياته وفكره وماله لصناعة الأفلام .

وبعد امتلاك هيتشكوك لتلك الحصص الكبيرة من أسهم شركة « ام . سي . ايه » ، قام بانتاج كل أفلامه التالية لحساب شركة يونيفرسال . وكان أول هذه الأفلام « الطيور » (١٩٦٣) الذى استغرق ثلاث سنوات لإعداده ، وبدأ فى زمن عرضه كأنه تجربة خالصة فى التكنيك . وقد كتب السيناريو إيفان هنتر عن قصة قصيرة لدافنى دى موريه ، ويحكى عن هجوم وحشى الملايين الطيور على شاطئ بالقرب من رصيف بوديخا فى كاليفورنيا ، وهو الهجوم الذى عانى منه آلاف من القاطنين من هذه المنطقة . وقد تميز الفيلم بالمشاهد الخاصة (التى تحتوى على ٣٧١ لقطة خداع سينمائى) ، والتى قام بتنفيذها هيتشكوك بالاشتراك مع أب

اويركس (١٩٠١ - ١٩٧١) ، الذى كان واحدا من اعظم فناني التحريك لدى شركة ديزنى . كما تميز الفيلم ايضا بشريط الصوت الاليكترونى المزج الذى قام بتحقيقه وتسجيله رينى جوسمان مع اوسكار صالا . لكن الفيلم كان بطيء الايقاع حتى بدأت اسراب الطيور فى الهجوم ، كما انه اتسم ايضا ببعض السمات الشكلية غير المعتادة . لذلك يميل النقاد اليوم الى رؤية فيلم « الطيور » على انه جزء من ثلاثية تضم « الدوار » و « سايكو » ، وهى الثلاثية التى تقدم عالما أصبح فاقد الحس وأخرس . بسبب تشوش واضطراب المشاهد الانسانية . وعلى الرغم من أن هجوم الطيور على المدينة قد تم انجازه المبهى باستخدام حوتاج هوليوود الثقيل، فإن الجو العام للفيلم لا يقل فى تأثيره عن فيلم « الرجل الغلط » . ولقد قال مصمم الديكور للفيلم انه كان يستوحى لوحة « الصريرة » للفنان التمبري ادفارد مونش فى ذلك . « الاجسامى بالعلم والتكاية واليعنون فى تلك البرية التى تتواءم مع الحالة النفسانية الداخلية » . كان فيلم « الطيور » هو أكثر أفلام هيتشكوك تكلفة فى الإنتاج ، لكنه كان أكثرها نجاحا أيضا ، لذلك استمر فى العمل مع النجمة تيبى هيدون (ولدت عام ١٩٣٥) ، فى آخر أعماله المهمة « مارنى » (١٩٦٤) ، الذى كتب له السيناريو جاي بريسون ألين عن رواية ونستون براهام . وقد كان الفيلم يشبه « الدوار » ، لأنه يدور حول حالة من الاستخواء يقع فيها رجل فى حب امرأة مصابة بحالة عصابية (انها هنا مرضى جنون السرعة الذى لا يفلح معه العقاب) ، ويحاول البطل أن يبالغها . لكن الفيلم تال انتقادات بسبب اصطناع طرائق التعويض اللوتوغرافى ، والديكور الخلفى المرسوم فى بعض المشاهد على أنه مناظر طبيعية (وربما كان هذا الأسلوب الخاص مقصودا فى حذ ذاته) . لكن « مارنى » يحتوى على مشاهد مثيرة وجديدة ، تصور حالة الهلاوس ، وهى المشاهد التى ترقى الى مستوى أفضل أعمال هيتشكوك ، كما انها تنتهى الى النوعية التى أطلق عليها فرانسوا تريلو « الأفلام العظيمة التى تستخدم الأخطاء بشكل متعمد » . ومع ذلك فقد حقق « مارنى » فشلا يائسا فى شباك التذاكر ، كما أصبح فيلم هيتشكوك الأخير ، الذى اشترك فيه مع ثلاثة من أهم أعضاء فريقه الفنى فى مرحلته الأخيرة : المصور روبرت بيركس ، والمونتير جورج تومازينى - اللذين توقفا بعد فترة قصيرة من استكمال « مارنى » - والمؤلف الموسيقى برنارد هيرمان الذى أمحت عليه شركة يونيفرسال بالوم على غندم جنائزية « مارنى » ، والذى قام هيتشكوك بفصله عن نوبة من الغباء .

صنع هيتشكوك بعد ذلك فيلمين عن الجاسوسية في فترة الحرب ، كان الأول « الستار الممزق » (١٩٦٦) الذي يعتمد على سيناريو أصلي من تأليف برايان لود ، وفيلم « توباز » (١٩٦٩) ، والذي كتب له السيناريو صامويل تايلور عن الرواية الرائجة من تأليف ليون يوريس . لكن هذين الفيلمين أظهرنا نوعاً من تزايد لامبالاة هيتشكوك بعرفته ، وربما انعكاسه أيضاً . لكنه عاد من جديد مع فيلم « الهياج المجنون » (١٩٧١) والذي قام بكتابة السيناريو له بشكل وشيق أنطوني شافر عن رواية آرثر لايرن مع السلامة يا بيكاديللي ، الدواع يا ميدان لانكستر . وقد كانت عودة هيتشكوك بهذا الفيلم قوية ، بفضل اجتماع موضوعيه الرئيسيين للمعادرة المزدوجة والاستيطان النفسي ، بالإضافة إلى استخدام العنف بشكل حيوي وبراعة حرفية عالية . ويتناول الفيلم - الذي قام بتصويره جيل تايلور ، في مواقع حقيقية بمدينة لندن - مريضاً نفسياً جنسياً يقوم بغلق النساء برباطات عنقه . وعلى الرغم من أن الفيلم يوحى بكرامية صريحة تجاه النساء ، كما أنه يحتوى على مشاهد القتل التي تقتسم بنزعة بودوجرافية (والتي أوجبت قصر عرضه رقائياً على الكبار فقط) ؛ لأن هذا الفيلم كان من أشهر أفلام عام ١٩٧٢ .

أما فيلم « حطة عاقلة » (١٩٧٦) والذي كتب له السيناريو أنست ليمن عن رواية فيكتور كاتينج ، فقد عاد فيه هيتشكوك إلى الكوميديا السوداء من خلال حكاية غريبة تضم حوادث الاختطاف والقتل والنزعة الروحية الزائفة ، وهو الفيلم الذي يحصل ظلالاً قوية من فيلم « الرجل الذي كان يعرف أكثر من اللازم » (في نسخة عام ١٩٥٦) ، وفيلم « الشمال عن طريق الشمال الغربي » . وبينما كان هيتشكوك يقوم بدراسة سيناريو فيلم « ليلة قصيرة » وهي قصة تشويق عن الجاسوسية ، تعتمد على الحياة الحقيقية للعميل البريطاني جورج بليك ، مات هيتشكوك في منزله في بيغري هيلز يوم ٢٩ أبريل عام ١٩٨٠ .

لقد كان أسلوب هيتشكوك في الانتاج أسلوباً شديداً الصرامة ، حيث كان يقوم بالأعداد المسبق بكل تفاصيله قبل أن يبدأ في الانتاج ، بدءاً من التصوير الأول للفيلم وحتى أعداد السيناريو التفصيلي والمرسوم لكل اللقطات ، وتحضير كل أدوات الانتاج المطلوبة ، قبل أن تدور الكاميرا لتصوير اللقطة الأولى من أي فيلم . وبذلك كان هيتشكوك يمارس نوعاً فائقاً من السيطرة الكاملة على كل أفلامه الروائية الثلاثة والخمسين التي صنعها بين عامي ١٩٢٥ و ١٩٧٦ ، حتى عندما كان يعمل مع أشخاص

يتسمون بجنود العظيمة مثل ديفيد ميلزنيك (ولقد قام ميتشوك بفتح شركة لشركة ميلزنيك في عام ١٩٤٧ بإنتاج أفلامه بنفسه بصرف النظر عن يقوم بالتحويل أو توزيع وعرض هذه الأفلام) . لكن النظرة النقدية السائدة التي تراءى على أنه مجرد حرفي ماهر قد تراجعت خلال السبعينيات ليحل محلها تقييم أكثر عدلا يراه في جوانبه الشكلية والأخلاقية ، وهو الموقف الذي أصبح معترفا به عندما منحه معهد الفيلم الأمريكي جائزة الانجاز عن حياته الفنية في عام ١٩٧٩ . فالتنظرة المعاصرة لميتشوك تنعجه في مصاليف رواد التاريخ السينمائي جنبا إلى جنب مع جريفيث وايزنشتاين وريثوار وويلز .

وبالطبع ليس هناك مجال للشك في حرص ميتشوك على أن يكون له أسلوبه السينمائي الخاص ، فخلال الثلاثينيات كان واحدا من المخرجين الكبار الذين استخدموا مونتاج ايزنشتاين في فترة كان يقتصر فيها التوليف على الوظيفة السردية لحكاية القصة السينمائية ، كما أن تمكنه وإصراره في استخدام اللغات الممتدة بواسطة الكاميرا المتحركة كانت واضحة للعيان منذ الأربعينيات ، وكانت إنجازاته في تكوين الكادرات من خلال الشاشة المرصصة في الخمسينيات ذات أهمية تاريخية فائقة بالنسبة للسينما المعاصرة . أما ما وراء الشكل فقد كان ميتشوك فنانا أخلاقيا وفنانيا ، استطاع أن يطلق صورة للعالم المعاصر يكن فيها المحزن والقبح خلف المظاهر العادية للحياة اليومية . إنه عالم يقترب كثيرا من أعمال فرائز كافكا ، ويلخص ما أطلقت عليه هانا أوتيت « ثقافة وعادية البشر » . وهو أيضا عالم أطلق عليه النقاد روبين وود ما أسماه « تلك الانعجالات المأجدة بين لحظة وأخرى للعداء تجاه المرأة ، وتجاه الجسد الأنثوي على نحو خاص » ، وهو ما يجعلنا نذكر بقوة عنصرية جريفيث .

لقد كان تصنيف ميتشوك على أنه أستاذ التشويق مجرد مناورة اعلامية ، استغل فيها ميتشوك سوء فهم الجمهور لأعماله ، فإن أفلامه العظيمة مثل « تخريب » ، « ظل من الشك » ، « دوار » ، « سايكو » ، « الطيور » ، ليست لها علاقة حقيقية بالتشويق . أن ما فعله ميتشوك لم يكن مجرد تنويعات على نمط سينمائي جاهز يعنى فيلم التشويق ، ولكنه خلق نمطا جديدا يمكن أن نسميه « فيلم ميتشوك » ، الذي يمكن تقليده ومحاكاته بلا نهاية ، لكن أحدا لا يمكنه بلوغه أيضا . لا كـ مجرد أمثلة ، أوصى فيلم « الشمال عن طريق الشمال الغربي » ، بسلسلة أفلام الكوارث ، كما أن فيلم « دوار » قد أعيد إخراجها عدة مرات ، كما أن فيلم « ظل من الشك » يفت بقوة وراء فيلم « القطيفة

الزرقاء ، (١٩٨٦) من إخراج ديفيد لينش . وإن تنتهي سلسلة المقارنات في هذا المجال . لقد كان هيتشكوك فناناً أصيلاً وكانت حياته هي فنّه ، كما أنه نجح - ربما أكثر من أي فنان في هذا القرن - في أن يجعل مخاطبه ووساوسه وأحلامه جزءاً من النفس الجماعية لناس نحن المتفرجين .

جورج كيوكور ، وليام وايلر ، فرانك كابرا

هناك ثلاثة مخرجين لهم أهمية تاريخية يربوا فيهم هوليوود خلال الثلاثينيات ، على الرغم من أن أعمالهم كانت أقل في عددها وتماسكها من أعمال المخرجين الأربعة السابق ذكرهم . كان الأول هو جورج كيوكور (١٨٩٩ - ١٩٨٢) الذي جاء إلى هوليوود قادماً من عالم برودواي ، ليبدأ في البداية مخرجاً للحوار مع كل من المخرجين لويس مايلستون ووارنست لوبيتش ، قبل أن يخرج فيلمه الأول في عام ١٩٣٢ « قانونة الطلاق » بطولة كاترين هيبورن وجون باريمور . وقد أصبح معروفًا بأنه واحد من أكثر الحرفيين براعة في السينما الأمريكية ، عندما قدم سلسلة من الأفلام الكوميديّة ذات الطابع المعزّ ، والأفلام المكتسبة بثباتية عن بعض الأعمال الأدبية . ولقد كانت لدى كيوكور نزعة واضحة تميل إلى الديكور الأنيق ، والحوار الرشيق ، وقدرته على إدارة النجفات في التمثيل ، مما جعل البعض يطلق عليه « مخرج النساء » ، ولكن بوهيته الحقيقية تتجاوز هذا المصطلح الساخر . وقد ظل كيوكور يعمل لدى شركة « م . ج . م » وحدها طوال الثلاثينيات والأربعينيات ، ولكنه بدأ بالعمل بالقطعة لدى الشركات الأخرى بعد الحرب العالمية الثانية .

ومن بين أفلامه المهمة « العشاء في الثامنة » (١٩٣٣) ، « نساء صغيرات » (١٩٣٣) ، « ديفيد كوبرفيلد » (١٩٣٥) ، « غادة الكاميليا » (١٩٣٦) ، « إجازة » (١٩٣٨) ، « قصة فيلادلفيا » (١٩٤٠) ، « مصباح الغلاء » (١٩٤٤) ، « ضلع آدم » (١٩٤٩) ، « مولود بالأمس » (١٩٥٠) ، « النوع الذي يتزوج » (١٩٥١) ، « بات ومايك » (١٩٥٢) ، « يجب أن يحدث لك » (١٩٥٤) ، « مولد نجمة » (١٩٥٤) ، « البنات » (١٩٥٧) ، و « سيدتي الجميلة » (١٩٦٤) ، وهي الأفلام التي جعلته جديراً بأن يفوز بجائزة الأوسكار عن إنجازاته في الإخراج طوال حياته الفنية . وكانت جميع هذه الأفلام تنقسم بالرشاقة والأناقة وبالآداء البسارح لبعض من أهم الممثلين والممثلات الموهوبين في السينما

الأمريكية ، والذين استحق العديد منهم الجوائز عن أدوارهم في أفلام
لكنزكور ، مثل جون باريمور ، جين هارلو ، مايي ديسلي ، جريتا
جاربو ، كاترين هيبزرت ، كاري جرانت ، نورما شير ، جوان كراوفورد ،
روزاليند راسن ، جيمس ستوارت ، انجريد بيرجنان ، شادول بوايه ،
جودي هوليداي ، سينسر ترامى ، جنودى جارلانده ، جاك ليون ،
جيمس ماسون ، وأودرى هيبورن . وفى الحقيقة إن أعمال كينجسلى
لا توضح عن رؤية شخصية قوية ، ولكنها تتسم بتمسك ملحوظ فى
ذكائها وحساسيتها وذوقها . وقد فاز فى عام ١٩٨١ بجائزة جريفيث
من نقابة المخرجين الأمريكيين ، كما أنه بفيلمه « غنى ومشهور » (١٩٨٢)
أصبح أكبر المخرجين سناً على الإطلاق الذين صنعوا فيلماً لشركة كبرى ،
كما فاز الفيلم بجائزة « الأسد الذهبى » فى فينسيا فى نفس العام .

كان وليم وايلر (١٩٠٢ - ١٩٨١) ، مخرجاً أمريكياً متميزاً ، وقد
بدأ حياته الفنية بإخراج أفلام الويسترن من « حراف » ، وأفلام قصيرة
أخرى لحساب مثاله كأول لامل فى شركة يونيفرسال . ليبدأ فى
عام ١٩٣٥ العمل لدى سامويل جولدوين ، ويكتسب شهرة تقديراته على
الاقتباس الحكيم لأعمال الآخرين . وكان من أشهر تلك الأعمال
مسرحية « ساعة الأطفال » من تأليف ليليان هيلمان ، ولتى قلمها وايلر
فى فيلم « هؤلاء الثلاثة » فى عام ١٩٣٦ . وأعاد إخراجها باسمها الأصل
فى عام (١٩٦٢) . كما اقتبس مسرحية سيدنى كينجسلى « الطريق
المسدود » عن ميناريو لهيلمان (١٩٣٧) ، وكذلك مسرحية هيلمان
« الثعالب الصغيرة » (١٩٤١) . كما قلم ألباما مقتبسة عن روايات
مثل « دودزورث » (١٩٣٦) ، « مرتفعات وينرنج » (١٩٣٩) ، « مسز
مينيفر » (١٩٤٢) لحساب شركة « م . ج . م » ، و « البروفة » (١٩٤٩)
لحساب باراماونت عن رواية هنرى جيمس « ميدان واشنطن » ، بالإضافة
إلى اقتباس مسرحيات أخرى مثل « جيزى بل » (١٩٣٨) ، و « الخطاب »
(١٩٤٠) لحساب وارنر . وقد شاركه فى أغلب تلك الفترة المصور
الفوتوغرافى البارز جريج تولاند ، الذى قام بتجريب التصوير باستخدام
البؤرة العميقة فى أفلام وايلر ، مثل « مرتفعات وينرنج » و « الثعالب
الصغيرة » ، قبل أن يستغنىها ببراعة فائقة فى فيلم « أورشون ويلز
» (١٩٤١) .

وكان فيلم « أجمل سنوات حياتنا » (١٩٤٦) هو آخر أفلام وايلر
لحساب جولدوين ، وهو الفيلم الذى نال مدحاً كبيراً عند عرضه ، كما
حصده عدداً من جوائز الأوسكار (وهو ما حدث مع فيلم « مسز مينيفر »

أيضا قبل ٤ سنوات) ، فعلى الرغم من أن « أجمل سنوات حياتنا » يبدو تقليديا ، إلا أنه يتمتع يداما مؤثرة تتناول مشكلات الناس العاديين الذين يحاولون التوافق مع الظروف الجديدة للحياة الأمريكية في فترة ما بعد الحرب . ولقد أدت سمعته للتضحية التي اكتسبها بأفلامه خلال فترة الحرب إلى مواصلة لاجراج مشروعات متضخمة خلال الخمسينيات ، والتي وصلت إلى ذروتها مع الأفلام التجارية ذات الإيرادات الهائلة ، والتي أخرجها بالشاشة العريضة مثل « البلد الكبير » (١٩٥٨) لحساب « الفنانين المتجدون » و « بن هور » (١٩٥٩) لحساب « م. ج. م » ، والذي سجل رقما قياسيا لم يحققه فيلم آخر بمصوله على إحدى عشرة جائزة كبرى للأوسكار . وعلى الرغم من ذلك ، فقد استمر خلال تلك الفترة في تقديم أعمال جديرة بالاهتمام ، كان أغلبها لحساب باراماونت ، مثل فيلم « قصة بوليسية » (١٩٥١) ، وهو فيلم مغامرات يتميز بالقسوة والسنخرية المريعة ، وفيلم « كاري » ١٩٥٢. المقتبس عن رواية درايزر التي تنتمي إلى نهاية القرن التاسع عشر ، وفيلم « الساعات الياقنية » (١٩٥٥) ، الذي يدور حول دراما مؤثرة محاصرة ، وفيلم « اجازة زومانية » (١٩٥٣) بأسلوبه الكوميدي الرومانسي المرح . وكذلك الفيلم غير التقليدي خلال فترة الخمسينيات « اغراء حميم » (١٩٥٦) ، وهو الفيلم الذي يدور حول عائلة من جماعة الكويكرز في ولاية انديانا تحاول أن تعيش في سلام خلال أحداث الحرب الأهلية . ولقد قام وايلر خلال الستينيات باستعادة بعض السمات التي تميز بها خلال الفترة الأولى من حياته الفنية بأفلام مثل « جامع الفراشات » (١٩٥٦) ، والمقتبس اقتباسا جيدا عن رواية جون فاولز ، لكن فيلميه « فتاة مرحلة » (١٩٦٨) و « تحرير ل. ب. جونس » (١٩٦٩) ، لم يستطيعا أن يساهما كثيرا في استعادة شهرته الأولى . ومع ذلك فقد تم اختيار وايلر في عام ١٩٧٥ لجائزة جمعية الفيلم الأمريكية عن الجائزة الفنى طوال حياته ، وخاصة في فترته الأولى .

أما هوراك كايبرا (ولد عام ١٨٩٧) فقد هاجر من صقلية مع عائلته إلى لوس أنجليس في عام ١٩٠٣ ، حيث حصل على شهادة في الهندسة الكيميائية من معهد التكنولوجيا في كاليفورنيا . وبعد عجزه عن الحصول على عمل مناسب في هذا المجال ، ذهب ليعمل كاتباً للنكات والنمر الكوميدي لدى هال روش وماك سينيت ، ثم هاري لانجدون ، الذي كتب له الفيلم الناجح « ترايب ، ترايب ، ترايب » (١٩٢٦) . كما أخرج له أيضا « الرجل القوي » (١٩٢٦) و « سراويل طويلة » (١٩٢٧) . وعندما انتهى التعاون بينهما بسبب اختلاف طموحاتهما

الإبداعية ، ذهب كابرا ليعمل لدى هارى كون فى شركة كولومبيا ، حيث صنع أول فيلم ناطق للشركة وهو « قضية دونوفان » (١٩٢٩) ، وسلسلة جماهيرية من أفلام المغامرات التى تدور حول أسلحة الجيش المختلفة مثل « الغواصة » (١٩٢٨) ، « الطائرة » (١٩٣٠) ، و « المنطاد » (١٩٣١) . ولقد أخرج كابرا فى عام ١٩٣١ أول أفلامه مع كاتب السيناريو روبرت ريسكين « الفقراء ذات الشعر البلاتينى » ، والذى قامت بطولته النجمة هارلو ، ليبدأ فترة من التعاون قدما فيها أعظم الأفلام الحوار (الكرة اللولبية) الكوميديّة لشركة كولومبيا مثل « سيدة ليوم واحد » (١٩٣٣) ، « حث ذات ليلة » (١٩٣٤) ، « مستر دينز يذهب الى المدينة » (١٩٣٦) ، « لا يمكن أن تأخذها معك » (١٩٣٨) ، و « مستر سميت يذهب الى واشنطن » (١٩٣٩) ، بالإضافة الى الفيلم الخيالى ذى الميزانية الهائلة ، والذى يتحدث عن عالم المدينة القاضلة « الأقنق المفقود » (١٩٣٧) . وقد حصل كابرا على جوائز الأوسكار عن الاخراج لثلاثة من هذه الأفلام ، حتى انه قد أصبح عند نهاية عقد الثلاثينيات واحداً من أكثر مخرجى هوليوود شهرة ، وهو ما دفعه الى تكوين شركة مستقلة بالاشتراك مع ريسكين لإنتاج وتوزيع فيلمه التالى « قابل جون دو » (١٩٤١) ، وهو فيلم يدور حول أمثلة تناهض الفاشية ، لكن الفيلم لم ينجح فانتهت بذلك علاقة كابرا وريسكين .

وخلال الحرب العالمية الثانية التحق كابرا بالجيش ليصبح رئيساً لوحدة السينما المنشأة حديثاً فى سلاح التوجيه المعنوى ، حيث أصبح منتجاً ومخرجاً لسلسلة الأفلام التسجيلية المتميزة « لماذا نقاتل ؟ » (التى سوف نناقشها فى فصل لاحق) ، وهى السلسلة التى كان الهدف من إنتاجها هو تعليم وتثقيف رجال الخدمة العسكرية ، ولكن الرئيس روزفلت أوصى بمعرض هذه السلسلة المكونة من سبعة أفلام فى دور العرض الصادية فى كل أنحاء البلاد ، بسبب قدرتها العميقة على التأثير فى الجماهير . وقد فاز كابرا برابع جائزة للأوسكار له من « مقدمة للحرب » (١٩٤٢) أولى حلقات هذه السلسلة . وبعد انقضاء الحرب بشهور ، حاول كابرا مرة أخرى العودة للإنتاج المستقل بتأسيس « شركة أفلام ليبرتى » بالاشتراك مع جورج ستيفنس ووليم وايلر ، وهى الشركة التى تقدم لها كابرا فيلمين قبل بيعها لشركة باراماونت فى عام ١٩٤٧ ، وهما « أنها خيالة واقعة » (١٩٤٦) ، و « حالة من الاتحاد » (١٩٤٨) والذان فشلتا تجارياً . وبعد أن قدم كابرا فيلمين من بطولة بنج كرومبى ، وهما « السفر على ظهور الخيل » (١٩٥٠) و « هنا ياتى

العريس » (١٩٥١) - واللذان كانا جزءاً من اتمام صفقة « ليبرتي » مع باراماونت - عاش كائرا في حالة من شبه التقاعد لم يقطعها الا عند اخراجه فيلم « ثقب في الرأس » (١٩٥٩) من بطولة فرانك سيناترا ، و « جيب مملوء بالمعجزات » (١٩٦١) ، والذي أعاد فيه اخراج « سيدة ليوم واحد » . ولقد أصبح كائرا شخصية ثقافية قومية - على الرغم من أنه توقف عن صنع الأفلام - بعد قيامه بنشر سيرة حياته الذاتية دائمة الانتشار ، والتي تدعى « الاسم فوق العنوان » في عام ١٩٧١ . لقد كان تأثيره قويا على مجموعة كبيرة من المخرجين من مختلف الاتجاهات ، مثل : جون فورد ، إيرمانو أولي ، ميلوش فورمان ، ساتياجيت راي ، ياسوجيرو أوزو ، كما أنه حصل على جائزة الانجاز عن حياته الفنية من معهد الفيلم الأمريكي في عام ١٩٨٢ . لقد كان كائرا خلال الثلاثينيات يتمتع بدرجة من الاستقلالية والتميز لم يسبق لهما مثيل داخل نظام الاستوديو الأمريكي ، وربما كان فضل شركته الخاصة في فترة ما بعد الحرب هي التي جعلته نائرا من العودة لمؤسسة صناعة السينما الأمريكية ، وأيا كانت الحال فقد صنع ليليا واحدا عظيما بعد أفلامه المهمة خلال سنوات ألكساد وهو فيلم « انها حياة رائعة » ، الذي يتسم في ظاهره بالروح والبهجة ، لكنه يوحى بقدر هائل من المستقبل المظلم للحياة الأمريكية في فترة ما بعد الحرب .

لقد كان حلول عصر الصوت يشكل تهديدا للسوق العالمية التي كانت السينما تتمتع بها منذ عصر ميليس ، وذلك بسبب حاجز اللغة بين الصناعات القومية المختلفة . ولقد شهدت السنوات الأولى للسينما الناطقة صفيح استهجان الفرنسيين عندما كانوا يسمعون الحوار في الأفلام الألمانية ، والعكس صحيح أيضا . كما اكتشف البريطانيون والأمريكيون أن لكل منهما لكتة لا يفهما الآخر ، بل نشأت أيضا مشكلة اختلاف اللهجات داخل القومية الواحدة . وفي محاولة للتغلب على هذا الحاجز ظلت الأفلام لسنوات طويلة يتم صنعها في نسخ مختلفة بلغات مختلفة خلال مرحلة الإنتاج ، وكانت تلك عملية باهظة التكاليف . لذلك تم التخلي عنها عندما نشأ فرع جديد في صناعة السينما من خلال الدوبلاج أو إضافة الترجمة المطبوعة فوق الشريط بفرض التسويق للسوق الأجنبية . لأن السينما الأمريكية تعودت على أن تسود السوق العالمية ، فقد كانت قادرة على أن تبقي سيطرتها على هذه السوق ، بفضل ضخامة رأس المال المستثمر ، بالإضافة الى امتلاكها حق بيع الأجهزة الصوتية واستغلالها (من الجدير بالذكر أن هوليوود كانت تقوم بعمل نسخ من لغات أخرى لأفلامها الناطقة بالانجليزية ، بميزانية تبلغ أقل من ٣٠٪ من الميزانية الأصلية . لذلك قامت شركة باراماونت في بداية الثلاثينيات ببناء استوديو كبير في سواحي

باريس بهدف انتاج افلام بخمس لغات مختلفة ، وقد لحقت شركات هوليوود الكبرى الأخرى شركة پاراماونت ، وأصبحت المضاحية الباريسية التي شيدت فيها الاستوديوهات معروفة باسم « بابل على نهر السين » ، التي تحولت الى مصنع سينمائي هائل يعمل اربعاً وعشرين ساعة في اليوم ، لانتاج افلام بخمس عشرة لغة مختلفة من بينها الرومانية والليتوانية والمصرية (هكذا في الأصل !) واليونانية ، وكان هذا المصنع ينتج فيلماً واحداً بهذه اللغات المختلفة كل اسبوعين . وبالطبع لم تكن هذه الافلام تتمتع بالجودة ، على الرغم من أن بعض المخرجين الشباب الواعدين مثل مارك اليجيري وكلود لوتان - لارا ، تدربوا في هذا المصنع في ضاحية جوافيل (انظر الفصل الثالث عشر) . وبنهاية عام ١٩٣١ كانت تقنية الدوبلاج قد تقدمت كثيراً ، مما أتاح لها أن تصبح بديلاً قليل التكاليف للانتاج بلغات مختلفة ، لذلك قامت شركة پاراماونت بتحويل استوديوهات جوافيل الى مركز للدوبلاج لكل أنحاء أوروبا ، وما يزال الدوبلاج - وفي بعض الأحيان المترجمة فوق الشريط - هما الأسلوب المتبع لعمل نسخ للعرض في أنحاء العالم (كما سوف نرى تفصيلاً في الفصل التاسع) . ولكن رأس المال الأمريكي قد دخل بنصيب كبير خلال الثلاثينيات ، ليصبح مساهماً أساسياً ومسيطرًا على الشركات السينمائية الأمريكية ، فان هذه السينما كانت في تلك الفترة ذات توجه إيديولوجي محدد ، تجسد فيما يعرف باسم « ميثاق الانتاج » .

كانت الملامح الأساسية والمحدورية لهذا الميثاق هو أن الكساد - اذا كان موجوداً من الأصل - ليس له الا تأثير ضئيل على حياة أغلب الناس ، وأنه ليست هناك جرائم في الشوارع ولا فساد في الحكومة ، وأن سلطة الشرطة والجيش لا يمكن المساس بهما ، وأن الدين والأسرة كنواة للمجتمع أمران مقيمان ومؤسستان أزيلتان ابديتان ، وأن أغلب الأمريكيين خلال الثلاثينيات يعيشون في بيوت خشبية جميلة من وراء الاسوار البيضاء الثقيلة في الشوارع الهادئة بآية مدينة أمريكية .

لقد كان « ميثاق برين » لا يقوم فقط بتنظيم وتهذيب المفسون « الأخلاقي » للأفلام الأمريكية ، ولكنه كان يقوم أيضاً بتحديد مضمونها الاجتماعي ، لذلك فان هذا الميثاق الذي كان مقصوداً به أن يكون « مسودة » هدفها « تنظيف الافلام » ، كان في الحقيقة أداة لاحكام السيطرة على المجتمع ، في فترة اتسمت بحالة من الفوضى الاقتصادية ، لذلك فعلى الرغم من أن السينما الأمريكية خلال الثلاثينيات استطاعت تحقيق انجازات جمالية ذات مستويات مختلفة ، الا أنها كانت تصر على اخفاء « واقع »

الكساد ، كما أخفت في فترة لاحقة واقع الحرب في أوروبا عن الشعب الأمريكي . وإن هذا الأمر ليس مجرد وجهة نظر شخصية لكاتب هذه السطور ، وإنما هو تسجيل لحقيقة تاريخية ليس لها إلا استثناءات قليلة مثل « أنا هارب من عصاية كثرة العدد » (١٩٣٢) إخراج ميرفين ليروي لشركة وارنر ، و « خبزنا كفافنا » (١٩٣٤) لكنج فيدور من إنتاج « الفنانون المتحدون » . إن هوليوود لم تواجه بجدية اليأس الاجتماعي الذي أحدثه الكساد ، إلى أن جاء فيلم « عناقيد الغضب » (١٩٤٠) لجون فورد . كما كان أول فيلم هوليوودي يعترف بالتهديد النازي لأوروبا هو « اعترافات جاسوس نازي » من إنتاج وارنر وإخراج أناتولي ليتفاك ، وهو الفيلم الذي لم يظهر حتى عام ١٩٣٩ . (لقد كان السبب الحقيقي في هذا الأمر هو أن المسؤولين التنفيذيين في الشركة لم يكونوا يريدون آنذاك إبداء أي عداوة تجاه دول المحور ، أو المولم المحايدة والتي كان يوجد بها بعض ممتلكات وأسهم وأسواق هذه الشركات . وقد يبدو من المستحيل علينا أن نصدق اليوم أنه كانت هناك جبهة داخل « مكتب هيز » في عام ١٩٣٩ طلبت ضرورة احتواء سيناريو فيلم « اعترافات جاسوس نازي » على الإقرار بأن لهتلر إنجازات سياسية واجتماعية لا يمكن إنكارها . كما طلبت هذه الجبهة أيضا حذف أية معلومات أو إشارات غير عادلة عن احتلال النازي لتشيكوسلوفاكيا ، وفي الحقيقة أن التحول لتوضيح الخطر النازي ، بداته شركة وارنر لأسباب شخصية أكثر من كونها أسبابا سياسية ، فقد تعرض مدير مبيعات الشركة في ألمانيا - جوكاوفمان - للضرب حتى الموت على أيدي بلطجية النازي في إحدى حوارى برلين في عام ١٩٣٦ ، وهو الحادث الذي لن ينساه جاك وارنر أبدا) .

لذلك ، فإن الملاحظة النهائية على سينما هوليوود خلال الثلاثينيات يمكن اختصارها في الآتي : لقد أضيف الصوت إلى السينما كنتيجة للمصراع الاقتصادي المبرر بين شركات الإنتاج الأمريكية المتنافسة ، ولقد تم اتقان تقنيات تسجيل الصوت على أيدي المهندسين الأمريكيين ، ولقد تم استخدام الصوت بشكل إبداعي خلاق في الجانب الأكبر منه على أيدي الرواد من المخرجين الأمريكيين ، ومع ذلك كله ، ومن معيار اجتماعي وجنسي وسياسي ، فإن الفيلم الأمريكي الناطق ظل « صامتا » طوال الثلاثينيات أمام التجربة الانسانية .

أخيراً في هذه الصفحة

جوزيف مليميرس
مجمع مدارك الفلسفة في التصوف
الهشفي

• ليونارد تشامبرلين
سياسة اللوائح الخاصة
بالأفريقية لزاء مصر

د- جون شندلر
كيف كرهى ٣٧٤ يوماً
السلطة

بند النور
القصيدة

د- غريبال وهبة
و الكمبيوتر الألفية لعالم
في الفن للتفكيكي

رسميون حوش
الشمس الأولى قبل الثورة
الانجليزية وبعدها

د- محمد دعنان جلال
بكة عدم التحصيل في حكم
مطير

مرانكليس ي باربر
التفكير الأولي المصحف ١

شوكيت الربيعي
الفتح للتفكيكي للعصر في
الوطن العربي

محي الدين محمد حسين
الظلمة الاسرية والبيئة كصناعة

ج- دانيال كدور
تأثيرات الفيلم الكوميدي

جوزيف كوراك
مقتنيات من الأدب القصص

د- جردان مورخين
تميزة في الكون كيف نشأت
وإن توجد

عائقة من العلماء الأمريكيين
مبادرة المخرج الاستراتيجي
حوي الأنظمة

د- السيد عويوة
ادارة للمصاحفات الدولية

د- مصطفى عثمانى
التيوتسيون

جمعة من الكتاب اليابانيون القدماء
والحديثين

حفظاوات من الأمم الياباني
للص - للتراث - الحكاية -
القصيدة القصيرة -

بيل هول وأديان
القوة للتفكيكي للفرام

د- مداء خلوص
فن التوجه

د- رالف في مانتز
الإنساني

فيكتور بروندير
مستقال

فيكتور موجد
رسائل وأبحاث من الفن

فيكتور ميرنبرج
لجزء والكل - معادلات في مضمون
الفيزياء الذرية -

سعدى دوك
التراث للفاطمة - ماركس
والماركسيون

د- ج- أدنكوف
فن الحب الروائي عند كولاستور

مادى ديمان البني
أدب الأطفال - فلسفته - نظرية
وسائطه -

د- شمة رحيم المزارى
أحمد حسن المزيات كتابا جالدا

د- فاضل أحمد الطائي
أعلام العرب في الكيمياء

جلال المنسرى
قصة المسرح

عائى بارويس
للصميم

د- السيد عويوة
صنع القرار السياسي في
مؤسسات الإدارة العامة

جاركوب برنترنيسكي
التطور المعرفي للثقافة

د- روجر ستروجان
الاستفهام لحكم الأخلاق
للأطفال ؟

د- روجر ستروجان
الاستفهام لحكم الأخلاق
للأطفال ؟

د- روجر ستروجان
الاستفهام لحكم الأخلاق
للأطفال ؟

د- روجر ستروجان
الاستفهام لحكم الأخلاق
للأطفال ؟

د- روجر ستروجان
الاستفهام لحكم الأخلاق
للأطفال ؟

د- روجر ستروجان
الاستفهام لحكم الأخلاق
للأطفال ؟

د- روجر ستروجان
الاستفهام لحكم الأخلاق
للأطفال ؟

د- روجر ستروجان
الاستفهام لحكم الأخلاق
للأطفال ؟

د- روجر ستروجان
الاستفهام لحكم الأخلاق
للأطفال ؟

د- روجر ستروجان
الاستفهام لحكم الأخلاق
للأطفال ؟

برتراند رسل
أعلام الامم وأصغر اقوى

د- راندو كيكارد جابريلسكي
الانكشافات والبيئة المعقدة

د- راندو كيكارد جابريلسكي
الانكشافات والبيئة المعقدة

د- راندو كيكارد جابريلسكي
الانكشافات والبيئة المعقدة

د- راندو كيكارد جابريلسكي
الانكشافات والبيئة المعقدة

د- راندو كيكارد جابريلسكي
الانكشافات والبيئة المعقدة

د- راندو كيكارد جابريلسكي
الانكشافات والبيئة المعقدة

د- راندو كيكارد جابريلسكي
الانكشافات والبيئة المعقدة

د- راندو كيكارد جابريلسكي
الانكشافات والبيئة المعقدة

د- راندو كيكارد جابريلسكي
الانكشافات والبيئة المعقدة

د- راندو كيكارد جابريلسكي
الانكشافات والبيئة المعقدة

د- راندو كيكارد جابريلسكي
الانكشافات والبيئة المعقدة

د- راندو كيكارد جابريلسكي
الانكشافات والبيئة المعقدة

د- راندو كيكارد جابريلسكي
الانكشافات والبيئة المعقدة

د- راندو كيكارد جابريلسكي
الانكشافات والبيئة المعقدة

د- راندو كيكارد جابريلسكي
الانكشافات والبيئة المعقدة

د- راندو كيكارد جابريلسكي
الانكشافات والبيئة المعقدة

د- راندو كيكارد جابريلسكي
الانكشافات والبيئة المعقدة

د- راندو كيكارد جابريلسكي
الانكشافات والبيئة المعقدة

د- راندو كيكارد جابريلسكي
الانكشافات والبيئة المعقدة

د- راندو كيكارد جابريلسكي
الانكشافات والبيئة المعقدة

د- راندو كيكارد جابريلسكي
الانكشافات والبيئة المعقدة

د- راندو كيكارد جابريلسكي
الانكشافات والبيئة المعقدة

د- راندو كيكارد جابريلسكي
الانكشافات والبيئة المعقدة

د- راندو كيكارد جابريلسكي
الانكشافات والبيئة المعقدة

ب. كرملاز
الأساطير الأفريقية والرومانية

د. توماس أ. هاريس
التوافق النفسي - تحليل
العصائل الانسانية

لجنة الترجمة
المجلس الأعلى للثقافة
المجلس البيئويجراني
روائع الكتاب العالمية ج ١

روى أرمن
لغة الصورة في السينما المعاصرة

تاجاي حشيد
الثورة الاجتماعية في اليابان

بول هاريسون
العالم الثالث غدا

ميكائيل إيلي وجيس لافره
الانقراض الكبير

أدامز فيليب
مجلس تنظيم المتاحف

فيكتور مورجان
تاريخ القارة

محمد كمال اسماعيل
التحليل والتوزيع الأوكسترالم

أبر القاسم الغرموس
الاشهادية ٢ ج

بيرتوت بورت
الحياة الكريمة ٢ ج

جاءه كرابس جرمير
كتلة التاريخ في مصر القرن
التاسع عشر

محمد عزله كبريتي
قيام الدولة العلمانية

كوفي بار
التحليل للسينما والتليفزيون

تاجور شين يونج ونجوي
مفكرات من الآداب الصينية

ناصر حمرو طوي
سفرنامه

نادين جودامود وجريس لوجود
وأخرون

سقوط الطغاة وقصص اخرى

أحمد محمد للشتراني
كتب فيث الفكر الانساني ج ٧

جان لويس بورده وأخرون
في تلك السينمائي القرصي

العلمانيون في أوروبا
مولد كيرال

دوك ديهرسون
البيروين والايمن والهما هم
الجمع

نور كاس ماكليسون
مصور أفريقية - نظرة على
حيوانات أفريقية

هاشم الحساس
تجيب محفولة على المشافهة

د. محمود بيري طه
الكومبيوتر في مجالات الحياة

بيتر لوري
المفكرات حقائق نفسية

موريس ديوروريتش سيرجيد
وقائفة الأعضاء في آلاف
اليام

ويليام بينز
الفلسفة الوراثة للجمع

ديفيد الدرتر
قوية أسماء الزينة

أحمد محمد الشتراني
كتب فيث الفكر الانساني

جدي د. بورده وديتلي جولدينج
الفلسفة وقضايا العصر ٢ ج

انزوك تروينج
الفكر التاريخي على الأفريق

د. صالح رضا
مناجح وقضايا في الفن
الثقافي المعاصر

د. كنج ونفرون
الفلسفة في البلدان المسلمة

جورج جامرد
بدنية بلا نهاية

د. السيد طه السيد أبو سيده
العرف والمصاحف في مصر
الاسلامية منذ الفتح العربي
حتى نهاية العصر الفاطمي

جانيلور جالجليه
حوار حول المفكرين الرئيسيين
للكون ٣ ج

ريك موريس والان ه
الانجلي

سيرل الدريد
اختلاف

ارثر كينستر
لليلة الثلاثة عشرة ويون
لنهم

جابريل باير
تاريخ ملكة الأرض في مصر
للمدينة

استوني : كرسني وكينيث هيجو
اعلم القطة السياسية
العاصرة

داويت سوين
كتابة السيناريو للسينما

رائيسكي د. م
الزمن والياسه د من جزء من
البارون جزء من الثانية وحتى
مليارات السنين

مهندس ابراهيم الفرخاوي
الهيئة تكيف الهواء

بيتر رداي
الخدمة الاجتماعية والانشاءات
الاجتماعية

جوزيف دلموس
حيمة مؤرخين في العصور
الوسطى

س. م. پورا
التجارة اليونانية

د. حاسم محمد زيل
مراكز الصناعة في مصر
الاسلامية

والتد : سيمون ونورمان د.
الدرسون

العلم والخطاب والاندلس

د. اتور عبد الله
الشارع العربي والفكر

ولت ونيمان روستو
حوار حول التنمية الاقتصادية

فرد س. هيس
تبسيط للتعليم

جون لويس بيركهارت
العادات والتقاليد المصرية
من الامثال الشعبية في عهد
محمد علي

الان كاسييار
التقوى للسينمائي

سامي جيل المطي
التخطيط السياسي في مصر
بين النظرية والتطبيق

٢: مويل وشاندرا ويكراما سينج
الطور الكونية

حسين حلمي الهندس
دراما القضاة (بين النظرية
والتطبيق) لسينما والتليفزيون

٢ ج

صالح الخليل

زهيرات دين
جماليات فن الخراج
جواناكن ريان سميت
العملة الصليبية الاولى وقصة
المعروب الصليبية

الفرد ج* بلش
الكناس القديسة القديمة في
مصر ٢
روشارد شاخت
رواه الفلسفة الحديثة

قرانم زراشت
من كتاب اللسان المقدس
الحاج رياض المصري
رحلات فارسيما

هيرت جران
الاصنام والهيمنة الثقافية
بورلاند راسل
المنظمة والفرد

بيتر فيكرلن
السياسة الخيالية
اندريد ميرى
من القديس السيلستاني الامريكي

لغتاني لريس
مصر الرومانية
ستيفن اركنت
التاريخ من شقي جوليه ج*
مولي براح واخرون
الصينما الغربية من الخليل الى

الحيث
فانس بكاره
الهم يستعون البشر ٢
جابر محمد الجزار
ماستريقت

ابراي كريم الله
من هم التثار
ج س فريد
الكاتب الحديث وعاله
٧

سوريل عبد الملك
حيث الله
من روايات الاداب الهنديه
اوريان تود
ممثل الى علم اللغة

اسحق طيموف
الشموس المتغيرة
اسرار الصوب فوقا
مارجريت رود
ما به الحكمة

الاندر في الف عام

ستيفن راسموان
الجمالات الصليبية
٥- ج* ران
معالم التاريخ الانسانية
٤

جوستاف جروفيانوم
حضارة الاسلام
٥- عبد الرحمن عبد الله الصبيح
رحلة بيرلان الى مصر والحجاز
٣

جلال عبد الفتاح
الكون لله المحبول
الزود جزل واخرون
الظلم من الخامسة الى العاشرة
٢

باسي اوينيرد
افريقيا - الطريق الاخر
٥- محمد زينهم
فن الزجاجة

بياسلاي ماباينسكي
للمعروف والعلم والدين
ادم مقل
المضارة الانسانية

فانس بكاره
الهم يستعون البشر
٥- عبد الرحمن عبد الله الصبيح
يوجيات رحلة فانسك داجاما

ايرني شاترمان
كولتا القديس
سوفاندي
الفلسفة اليهودية

مارتن هان كريك
هوي الحكمة
فرايسوس ج* برون
الاصنام الشيطانية

جود مياخر
المصرية المصرية من محمد علي
للسادات
ج* كارليل
تفسير الظاهير الهندسية

توماس ايوارت
فن الماي والبايتريم
اندريد ميريوي
للتكثير المتجدد
ريانيام ه. ماكيد
ما هي الجيولوجيا

المنطوي في السيف الفارسية

بول وارن
خفايا نظام الحكم الامريكي
جورج مستاين
بين كولستوي ودوسولسكي
٧

يانك الارين
رومانتيكية والواقعية
معمود ساسي عطا الله
الفيلم الصبيبي

جوزيف بلش
رحلة جوزيف بلش
ستاس جيه سارمون
الارواح الفيلم الصبيبي

ماري ب* ناش
الصمد والبيض والسود
جوزيف م* برون
فن الفرجة على الاكام

كريستيان ديرويش اويلكر
الحياة الفرعونية
جوزيف بنجام
موجز تاريخ العلم والحضارة
في الصين

ليونارد دالتني
تقنية التصوير
٥- ج* ه* جين
كنوز الفراعنة
رودولف فون هابسبورج
رحلة الامير ريدولف الى الشرق
٣

مالكوم براندورج
الرواية اليوم
رايم هاريس
رحلة ماركو بولو ٣

هاتري بيلين
تاريخ اوريا في العصور الوسطى
ديفيد شتين
تقنية اليب المعاصر وقصة الشعر

اسحق طيموف
النعم واقبال المستقبل
رودال داليد لانج
المسكة والجلود والحماة

كارل بون
بعثا عن عالم افضل
لورمان كلارك
الانكسار السياسي للعلم
والاكتولوجيا

روبرت سكواك واخرون الحاق أدب الثقافات العلمى	ونفرد هولر كانت ملكة على مصر	السيد نصر الدين السيد اطلالات على الزمن الابدى
ب. س. دينين المعجم الحديث للسكان والزمان	جيمس هنرى برست تاريخ مصر	مدوح عطية التراث المعاصر المصرى والامن القومى العربى
سن. هوارد الشهر الرحلات الى غرب افريقيا	بول هالين الكتابات الثلاث الأخيرة	ليوبوسكافيا الحب
و. بارتراند تاريخ الفتح فى آسيا الوسطى	جوزيف ومارى فيلمان عناية الفلم	ايڤر ايفانس معجم تاريخ الادب الانجليزى
فلاتينير فيمانين تاريخ أوروبا القارية	ج. كركتو الحضارة المليونانية	ميرت وده التربية عن طريق الفن
ولبريدج جاجارسيا ماركيز الجفرالى فى القسامة	انست كاسيرو فى المعرفة التاريخية	وليام بينز معجم التكنولوجيا الحيوية
هنرى بوجسون للشمسك	كس. ١ - كسفن وعيسى الثانى	اللين لورنر تحول السلطة ٧
د. مصطفى محمود سليمان الزلازل	جان بول سارتري واخرون مقاربات من الفرح العالى	يوسف فراسة مشكلات القرن الحادى والعشرون والعلاقات الدولية
م. و. فراج شمس الجبلين	توزالد. وجسك وانسن الطال لشعري القديم	رولان جاكسون الكيمياء فى خدمة الانسان
و. جرس الميتيون	تيكولاس ماير شراوىك هولز	ت. ج. جيمز الحياة أيام الزراعة
ستون مرسكافيا المقاربات السامية	ميجل دى لبيس القرن	جورج كلتمان الثلاثاء المعروف ٢
د. ألبرت حوراني تاريخ الشعوب العربية	جوسيبى دى لونا موسوليني	حسان الدين زكى القرن برونكر

مطابع الهيئة العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٩/٤٢١٣

ISBN — 977 — 01 — 6102 — 0



لا يوجد في المكتبة العربية كتاب واحد شامل لتاريخ السينما في العالم، رغم الأهمية القصوى لمثل هذا الكتاب. إن كتاب آرثر نايت قصة السينما في العالم، الذي تُرجم عن الإنجليزية منذ أكثر من ثلاثين عاماً، وكذلك كتاب جورج سادول الذي تُرجم عن الفرنسية منذ تلك الفترة أيضاً كانا غير كافيين أصلاً لأنهما من الكتب المبسطة. ولعل هذا الكتاب هو الأول في العربية الأكثر شمولاً والأكثر حداثة بالطبع.

والكتاب ليس سرداً لتاريخ السينما الروائية في العالم وإنما دراسة متعمقة له، يرصد العلاقات بين التطورات التقنية والجمالية والسياسية والاقتصادية في سياقها التاريخي. ويقوم بدور الموسوعة الشاملة التي يمكن للقارئ أن يرجع إليها في بحثه عن مادة تاريخية تتعلق بالسينما في بلد من بلدان العالم، أو بحركة فنية يعينها، أو بأهم مخرجي العالم، بالإضافة إلى التحليل النقدي ذي الرؤية العميقة للأفلام.

ويولى الكتاب اهتماماً كبيراً لجانب الصناعة والتجارة وتاريخ شركات الإنتاج الكبرى، والمؤسسات ذات العلاقة مثل النقابات والرقابة، كما يولى اهتماماً لدور كل من وسائل التوزيع والعرض في تأثيرها على المسار التاريخي لفن الفيلم. وقد وفق المترجم في الحفاظ على وضوح عبارات وأفكار المؤلف التي تُرجم - ولا شك - إلى ممارسته الطويلة لتدريس السينما منذ عام ١٩٧٣. وهو الآن أستاذ الدراسات السينمائية ومدير برامج الدراسات الفيلمية في جامعة إيموري EMORY.